# Geschichte

der

# Italienischen Kunst.

# Geschichte

der

# Italienischen Kunst.

# Geschichte

der

# Italienischen Kunst.

Von

Ernst Förster.

Erster Band.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1869.

# Vorwort.

In der Geschichte der neuern Kunst nimmt die italienische unbestritten die oberste Stelle ein. Wohl hat die byzantinische früher einen höhern Grad der Ausbildung erreicht; allein sie ist unbeweglich auf demselben stehen geblieben, entbehrt jeder Fortbildung und ist daher bald überflügelt worden; die französische, spanische, englische Kunst kommen erst sehr spät in Betracht und können nicht in den Wettstreit mit der italienischen geführt werden. Die deutsche Kunst hat lange vor der italienischen bedeutende Kräfte entfaltet und namentlich in Bildnerei und Malerei weit früher Großes und Herrliches geleistet, hat es aber nicht zur letzten Höhe der Vollendung gebracht. Die italienische Kunst allein, obschon sie Jahrhunderte im Scheintod gelegen, und wieder Jahrhunderte gebraucht, um zum Leben zurückzukehren, hat gleich der Kunst des Alterthums ihre Laufbahn bis zum höchsten Ziel durchmessen und die Palme des Siegs davongetragen. Wohl war ihre Blüthezeit (im Vergleich mit der Kunst des Alterthums) nur kurz; aber ihre Entwickelung war durchaus gleichmäßig, stetig und folgerecht, und sie gelangte — wenigstens auf dem eigenthümlichsten Gebiet der neuern Kunst, in der Malerei — gleich der antiken Baukunst und

Bildnerei, und wie keine andere — zum Endziel aller Kunstbestrebungen, zur Darstellung der vollkommenen Schönheit und zum unbeschränkt freien Gebrauch aller Kunstmittel. Erblüht in der Heimath alles Schönen, neben der Wiege des abendländischen Christenthums, das ihre Seele mit Gedanken und Bildern erfüllt und ihre Schritte gelenkt, genährt von den Erinnerungen an eine thatenreiche, große Vergangenheit, tritt die italienische Kunst mit entschiedener Selbständigkeit in der Geschichte auf und ist mehr wie jede andere geeignet, in einen eigenen Rahmen gefaßt zu werden. Ja man kann sagen: Das Schönste, was die neue Zeit der Welt vor Augen gestellt, verdankt sie der italienischen Kunst, und ihre Werke üben auf alle Menschen von Gefühl, sie mögen sie an der beglückten Stätte ihrer Geburt, umgeben von allen Reizen des Südens, aufsuchen, oder auch nur in den Galerien des Nordens ihnen begegnen, denselben unwiderstehlichen Zauber aus. Man empfindet es deutlich, oder auch weniger klar: hier hat der menschliche Geist eine Aufgabe gelöst, die weit über die Grenzen eines Volkes, hoch über die Schranken der Zeit hinaus reicht, er hat in unablässigem Suchen, Streben und Ringen Werke geschaffen, in denen uns das Ewig-Schöne und Geistig-Wahre in den mannichfachsten Gestaltungen entgegentritt.

Wenn ich es nun unternehme, den Gang zu schildern, den der Geist der italienischen Kunst suchend, strebend und ringend mit dem glücklichsten Erfolg zurückgelegt hat, so dürfte es nicht unpassend sein, auch den Weg zu bezeichnen, auf welchem ich zu diesem meinen Unternehmen gekommen bin. Es möge mir nicht als Thorheit ausgelegt werden, wenn ich dem Zufall dabei ein Orakelrecht zuschreibe.

Von Jugend auf mit Lust und Liebe bei der Kunst, aber ohne Gelegenheit zu wirklicher Ausbildung, bezog ich die Uni-

versität Jena als Studiosus Theologiä, wandte mich aber mehr zur Philosophie und — namentlich in Berlin — zur Philologie. Hier öffneten sich mir außerdem Wege zur Kunstbildung, und namentlich ermunterte mich, außer Karl Zimmermann, Cornelius, der damals aus Rom nach Deutschland kehrte, zum Studium der Kunst. Gleichzeitig erhielt ich die erste eingehende Belehrung über die Werke italienischer Kunst in den kunstgeschichtlichen Vorlesungen des trefflichen Prof. Tölken, und sah in der Kunstgeschichte ein weites, noch wenig bearbeitetes Feld wissenschaftlicher Thätigkeit aufgeschlossen. Nach verschiedenen Seiten mit gleich mächtigen Reizen hingezogen, gerieth ich in die Gefahr, zu viel zu wollen und zu wenig zu thun. Da schloß mir ein Orakelspruch die Zukunft auf. Ich ging in finstrer Nacht aus einer Gesellschaft nach Hause, aufgeregt durch bezügliche Gespräche über meinen Beruf und richtete eben im stummen Selbstgespräch die Frage an mich: „wann, wo und wie werde ich die Entscheidung über meine Lebensaufgabe finden?“ als dicht neben mir die Worte fielen: „doch ganz gewiß in Italien!“ Erst nachträglich merkte ich, daß zwei Freunde von einander schieden und der vernommene Ausspruch die Antwort auf die Frage gewesen: „wo werden wir uns wiedersehen?“ Ich aber behielt ihn als Orakelwort auf meine Frage im Herzen. Die Folge ließ es zur Wahrheit werden.

Cornelius, in dessen Schule ich im Jahre 1823 eingetreten, nährte in seinen Jüngern nicht nur den Sinn für das Große und Wahre in der Kunst im Allgemeinen, sondern wies in Allem, was er selbst schuf und was seine Schüler zu Tage förderten, unablässig auf die hohen und glänzenden Vorbilder der italienischen Kunst hin. Das so geweckte und immer reger werdende Verlangen, Italien zu sehen fand endlich Befriedigung: im Sommer 1826 ging ich zum ersten Male über die Alpen.

Welch eine Welt ging mir auf im Campo santo von Pisa; vor den Wandgemälden Masaccio's, Ghirlandajo's, Taddeo Gaddi's, Orcagna's ꝛc. in Florenz! In Morgendämmerung lag meine Zukunft vor mir. Ich zeichnete und schrieb und ward nicht müde zu copieren und zu studieren.

Schon im Jahre 1829 ging ich wieder nach Italien und setzte die begonnenen Studien mit Eifer fort, nun auch Mittel- und Unteritalien in ihren Bereich ziehend. Im Jahre 1832 ward ich vom damaligen Kronprinzen, nachherigen König Maximilian II. von Bayern beauftragt, nach Italien zu reisen und Zeichnungen nach Werken altitalienischer Maler und Bildhauer zu machen. Diese Reise ward für mich von entschiedener Bedeutung.

Bis dahin war fast nur Vasari mein kunstgeschichtlicher Führer gewesen. Bewundernd hatte ich die Dinge angesehen und studiert, für ihre Herkunft und Entstehungszeit, wie für ihre Urheber mich lediglich an die durch Vasari begründete Ueberlieferung gehalten, obschon bei näherem Eingehen auf Composition- und Styl mir bereits Zweifel aufgestiegen waren. Da kamen v. Rumohr's „Italienische Forschungen" mir in die Hände und mit Einem Male lag hell der Weg kunstgeschichtlicher Thätigkeit vor mir. Die Kunstgeschichte, bis dahin eine Dilettanten-Beschäftigung, wurde durch die Bedingung gründlicher Forschung und scharfer Kritik zum Rang der Wissenschaft erhoben und gewann nun für mich eine unwiderstehliche Anziehungskraft. Nun wurden Inschriften an den Kunstwerken aufgesucht und entziffert; nach urkundlichen Belegen in den Archiven geforscht und glückliche Entdeckungen gemacht. Zwar stimmten die meinigen nicht immer mit denen v. Rumohrs, am wenigsten, wo ein künstlerisches Urtheil in Frage stand; Wegweiser blieb er mir doch! Die kunstwissenschaftlichen Ergebnisse meiner damaligen

Reise legte ich in einem Buche nieder, das mit dem Titel „Beiträge zur neuern Kunstgeschichte" in Leipzig bei Brockhaus 1835 erschien und sich einer sehr günstigen Aufnahme zu erfreuen hatte. Namentlich wurde dasselbe vom Hofrath Hirt mit höchst ermuthigendem Lobe aufgenommen, von Franz Kugler in seinem Museum mit freudigem Zuruf begrüßt und ebenso von A. Reumont im Kunstblatt. Auch ist sein Inhalt unangefochten geblieben und in alle mir bekannten Bearbeitungen italienischer Kunstgeschichten übergegangen. Meine gleichzeitig gefertigten Zeichnungen kamen in die Privatbibliothek des Kronprinzen und befinden sich jetzt im Besitz des Königs Ludwig II. von Bayern.

Italien war mir nun bereits ans Herz gewachsen mit seiner Kunst, für deren Kenntniß und Geschichte ich mit wachsendem Eifer mich bemühte. Im Jahr 1837 war ich wieder längere Zeit jenseit der Berge; und damals hatte ich das Glück, die unter Staub und Moder begrabenen und vergessenen Wandgemälde in der S. Georgen-Capelle zu Padua zu entdecken, Werke, die für die italienische, insbesondere für die venetianische Kunstgeschichte des 14. Jahrhunderts von der größten Bedeutung sind. Ich habe in einer bei G. Reimer in Berlin 1841 in Royal-Folio erschienenen Monographie mit vielen Abbildungen nach meinen Zeichnungen („Die Wandgemälde der St. Georgencapelle in Padua") ausführliche Mittheilung darüber gemacht.

Meine wiederholten Reisen in Italien hatten mich das Bedürfniß nach einem kundigen Führer zu den Kunstschätzen des Landes bitter empfinden lassen; denn außer dem sehr ungenügenden Buch von Neigebauer gab es in deutscher Sprache keinen Beistand. Ich hatte nun alle großen und viele der kleinen Städte Italiens mehrmals besucht. In meinen Reisetagebüchern hatte sich so Vieles angehäuft, was Andern, die Italien, namentlich aus Kunst-Interesse besuchten, von Nutzen sein konnte,

daß ich mich entschloß, das Amt eines Führers selbst zu übernehmen. Ich schrieb mein „Italien“ und gab darin zur Orientierung für die Reisenden eine Uebersicht der italienischen Kunst, im Allgemeinen wie der einzelnen Schulen, und den Nachweis über die Stellen, an denen ihre Werke zu finden seien; so zu sagen eine italienische Kunstgeschichte in nuce. Das Buch kam einem wirklichen Bedürfniß des Publicums entgegen, das nun die achte Auflage in Händen hat.

Wer Italien kennt, wer namentlich um der Kunst willen das Land besucht, der weiß auch, daß die Quellen derselben unerschöpflich sind, und huldigt gern der Zaubermacht, die ihn immer wieder zu ihnen hinzieht. Das ist mein Fall, und so ist es gekommen, daß ich, in allen Richtungen das Land durchstreifend, in meinen Tagebüchern und Zeichnungsmappen immer mehr kunstgeschichtliches Material angesammelt habe, von welchem eine Monographie über das Leben und die Werke des Fra Beato Angelico da Fiesole (Regensburg bei Manz 1859 Royal-Folio) mit 22 Abbildungen nach meinen Zeichnungen, im Ganzen nur wenig in Anspruch genommen hat; während öftere Reisen durch Frankreich und England, von Deutschland nicht zu sprechen, den Stoff nur mehrten.

Da ich mich inzwischen gleichzeitig dem Studium der deutschen Kunst gewidmet und einen großen Theil meiner Zeit und meiner Kräfte zur Herausgabe der „Deutschen Kunstgeschichte“ 5 Bde. (bei T. O. Weigel, Leipzig 1851 bis 1860), als vornehmlich der „Denkmale der deutschen Kunst“ 12 Bde. (ebendaselbst von 1853 bis 1869) verwenden mußte, so konnten die Vorarbeiten für eine Geschichte der italienischen Kunst nur langsam gefördert werden. Dennoch ward mir noch immer reichliche Gelegenheit, im Gebiet derselben heimisch zu bleiben, theils durch neue Ueberarbeitungen meines „Italien“, vornehmlich aber durch

die deutsche Uebersetzung des Vasari, deren Herausgabe nach dem Tode des Geh. Hofrathes Ludwig v. Schorn mir übertragen worden und die ich vom 3. bis 8. Band mit Hinzufügung vieler Anmerkungen und Berichtigungen zu Ende führte; sowie durch meine thätige Theilnahme sowohl am Cotta'schen, als am „Deutschen Kunstblatt".

Nach dem alten Wahlspruch: „A Jove principium" schrieb ich, um zur „Italienischen Kunstgeschichte" zu gelangen, meinen „Raphael" in 2 Bden. (bei T. O. Weigel, Leipzig 1867—1868), und glaubte nun die Zeit für gekommen, von meinen vieljährigen Studien für eine Italienische Kunstgeschichte, unter Benutzung der Forschungen und Erfahrungen von trefflichen Mitarbeitern in diesem Weinberg, wirklichen, umfassenden Gebrauch zu machen und sie zur Zusammenstellung eines kunsthistorischen Gesammtbildes zu verwerthen.

Allein ich mußte sehr bald gewahr werden, daß kunstgeschichtliche und rein künstlerische Studien nicht ausreichten, die Kunstentwickelung in ihr volles Licht zu stellen und ihre verschiedenen Erscheinungen zu erklären. Hatte ich mich bei meinem ersten Bekanntwerden mit der italienischen Kunst nur dem künstlerischen Interesse hingegeben; waren später kunsthistorische hinzugekommen: so wurde nun mein Augenmerk auch auf den engen Zusammenhang der Kunstschöpfungen mit der allgemeinen Geschichte gerichtet. Denn es war mir nicht entgangen, daß der Höhepunkt des Kunstlebens an einem Ort stets mit dem Glanzpunkt seiner Geschichte in Bildung, Freiheit und Macht zusammenfiel. So trat die Kunstgeschichte aus ihrer Absonderung und Einseitigkeit heraus und in die Geschichte der allgemeinen Bildung ein, in welcher sie die letzte und vollkommenste Erklärung ihrer Thatsachen finden muß. Damit war als Nothwendigkeit erkannt, bei der Betrachtung der verschiedenartigen

Kunstthätigkeit die Augen offen zu halten für die Bewegungen in der allgemeinen politischen oder Cultur-Geschichte, und diese in die Darstellung zu verflechten.

Der gegenwärtige erste Band hat es mit der Kunstthätigkeit in Italien vom Eintritt des Christenthums bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts zu thun und zeigt einen allmählichen und tiefen Verfall aller künstlerischen Kräfte. Ohne den Einblick in die politische, Cultur- und Kirchengeschichte muß diese Erscheinung bei dem hochbegabten italienischen Volke unerklärlich bleiben. Ich habe es mir angelegen sein lassen, in möglichster Kürze, aber scharf und klar die Vorgänge zu schildern, die gestaltend oder zerstörend, fördernd oder hemmend auf das Gesammtleben eingewirkt und ihren Einfluß auf die künstlerische Thätigkeit ausgeübt haben. Die literarischen Quellen, aus denen ich meine Angaben geschöpft, habe ich in den Noten unter dem Text angeführt, und bemerke nur, daß ich von neuern Schriften vornehmlich A. v. Reumonts „Geschichte der Stadt Rom" und C. Hase's „Kirchengeschichte" 8. Auflage fleißig zu Rathe gezogen habe. Daß mir für den eigentlichen kunsthistorischen Inhalt dieses Bandes der Vater der italienischen Kunstgeschichte, Vasari, keine oder nur sehr wenig Hülfe geleistet, bedarf schwerlich einer nähern Auseinandersetzung. Die Kenntniß jener Frühzeit seiner vaterländischen Kunst war bei ihm sehr gering und unklar und verworren Nachrichten und Vorstellungen von ihr. Erst in der Folge wird er als wichtiger Beistand eintreten, freilich nicht ohne die Anmerkungen und Commentare der Ausgabe Le Monnier. Für die Kenntniß der Katakomben waren mir die neuesten Arbeiten von De Rossi und von Perret von höchstem Werth; für die Basiliken die Werke von Bunsen und Platner (Beschreibung Roms) und von Gutensohn und Knapp (Die Basiliken Roms). Für die

spätern Kirchenbauten habe ich mich vornehmlich an die Prachtwerke von H. W. Schulz (Denkmäler der Kunst in Unteritalien, Dresden 1860) für Unteritalien, von Hittorf und Zanth für Sicilien; an Fr. Osten (Bauwerke in der Lombardei vom 7. bis 14. Jahrhundert) für die Lombardei gehalten und mich im Einzelnen auf sie berufen.

Die Anordnung des für den gegenwärtigen Band dargebotenen Stoffs betreffend, habe ich die Geschichte vom Beginn unserer Zeitrechnung oder eigentlich vom Eintritt des Christenthums bis gegen das 13. Jahrhundert in drei Zeiträume getheilt, je nach der allmählich erlöschenden Nachwirkung des Alterthums, des gänzlichen Verfalls und der herannahenden Morgendämmerung einer bessern Zeit. Strenge Scheidungen kennt freilich die Geschichte nicht, und so konnte die Grenze nicht wohl unüberschreitbar festgestellt werden. Auf kunstgeschichtlichem Gebiet tritt noch der besondere Umstand hinzu, daß die einzelnen Künste gesonderte Bildungsstufen einnehmen, daß die Malerei um ein Jahrhundert hinter der Bildnerei zurückbleibt und daß die Baukunst Beiden um mehre Jahrhunderte vorausgeht. Ich hielt es deßhalb für angemessen, die Kunstgeschichte der umfassenden Culturgeschichte unterzuordnen und den Eintheilungsgrund für die Zeiträume der erstern durch letztere bestimmen zu lassen.

Schließlich habe ich noch einer Frage, die man an mich richten könnte, mit der Antwort zuvorzukommen. Die von mir früher (Geschichte der Deutschen Kunst, Band I. 1851. p. VII.) ausgesprochene Ansicht: „Die Geschichte der Kunst ist ohne Anschauung der Werke nur halb oder noch weniger als halb verständlich!“ ist seitdem die gemeinsame Ueberzeugung sowohl der Kunstschriftsteller, als des Publicums geworden. Dennoch traten der praktischen Folge meiner Ueberzeugung für das gegenwärtige

Unternehmen Schwierigkeiten entgegen, deren Ueberwindung nicht in meiner Macht lag. Es galt mithin, einen Mittelweg zu finden, auf welchem das Recht meiner Ueberzeugung gewahrt, den Besitzern des Buches aber freigestellt blieb, die Kosten tragen zu helfen oder nicht. Meine Zeichnungsmappen enthalten, wie aus den obigen Mittheilungen zu entnehmen ist, reichhaltiges Material, zunächst aus dem Gebiet der Bildnerei und Malerei. Ich habe nun mit meinem Herrn Verleger die Verabredung getroffen, daß unabhängig von der „Italienischen Kunstgeschichte" zunächst ein besonderes selbständiges Werk, „Denkmale der italienischen Malerei" großentheils nach meinen Zeichnungen erscheinen wird, das als Illustration bei den betreffenden Theilen der „Italienischen Kunstgeschichte" ausreichende Dienste zu leisten bestimmt ist. Ihm soll zu gleichem Zweck (unter sonst günstigen Verhältnissen) ein zweites Werk, ebenfalls vornehmlich nach meinen Zeichnungen, „Denkmale der italienischen Bildnerei" folgen. Auf ein besonderes Werk: „Denkmale der italienischen Baukunst" glaubte ich um so eher verzichten zu können, als es für diese eine große Anzahl der vorzüglichsten Werke gibt, während die Abbildungen aus dem Gebiete der Malerei und Bildnerei, wenigstens der ältern Meister, fast ohne Ausnahme ungenügend sind.

Ich denke bei Lösung der Aufgabe, die ich mir für das gegenwärtige Werk gestellt, u. a. auch daran, denen die sich für eine lehr- und genußreiche Reise nach Italien vorbereiten wollen, damit an die Hand zu gehen; vornehmlich aber zur Ausbreitung der Kenntniß und Erkenntniß der herrlichsten Leistungen eines hochbegabten Volkes im beglückenden Bereich des Schönen nach besten Kräften beizutragen.

München im Januar 1869.

Ernst Förster.

# Inhalt.

## Erster Band.

# Einleitung.

## a. Allgemeine geschichtliche Einleitung.

Die italienische Kunstgeschichte ist im Wesentlichen die Geschichte der christlichen Kunst im Abendlande; denn alle Kunst diesseit der Alpen ist mit dem Christenthum von Italien ausgegangen, wenn auch später andere Einflüsse nicht wirkungslos geblieben sind. Nun ist die italienische Kunst unmittelbar aus der Kunst des römischen Alterthums herausgewachsen, und darum — ohne einen Hinblick auf diese und ihren Verlauf — ihre Entwickelung nicht verständlich. Da aber der Verlauf der Kunstthätigkeit im engsten Zusammenhang steht mit der ganzen politischen wie der Cultur-Geschichte, so werden wir, um zu den Anfängen der christlich-italienischen Kunst zu gelangen, einen Umweg über die ihr zunächst vorausgegangene Geschichte des Römischen Reichs nicht scheuen dürfen.

Die Republik war gefallen. Rom ging einer glänzenden, wenn auch nicht glücklicheren Zukunft entgegen. Die Machtstellung des Reichs war — obschon noch lange nicht auf ihrer Höhe, doch — im raschen, unaufhaltsamen Aufschwung zu ihr. Zum Reiche gehörten, außer Italien und den Inseln, Griechenland, das westliche Kleinasien, die Inseln des Archipelagus, Cypern, Pontus, Cilicien, Syrien, Aegypten, Nordafrica, das

ganze Küstenland oder ehemalige karthaginiensische Gebiet bis zur Grenze Mauritaniens zwischen Ceuta und Sitifis, Hispanien und Lusitanien, Gallien und Aquitanien, die Seealpen, Rhätien, Vindelicien und Noricum, das ganze Gebirgsland bis zur Donau, Pannonien und Mösien; einhunderttausend Quadratmeilen und einhundertundzwanzig Millionen Einwohner!

Unter diesen Verhältnissen war die Bevölkerung Roms ins Ungeheuere gewachsen, da die Hauptstadt naturgemäß eine sehr große Anziehungskraft ausübte. In gleichem Maße strömten die Schätze der Welt hier zusammen. Der Frieden, den Augustus als Ersatz der Freiheit gegeben, weckte, nährte und hob friedliche Thätigkeiten. Das Zeitalter des ersten Augustus wird das goldene der Literatur und Kunst genannt, wo Virgil, Horaz und Ovid, Tibull, Catull und Properz gedichtet, Livius die Bücher römischer Geschichte geschrieben, wo Rom und die Provinzen mit Werken der edelsten Baukunst, Bildnerei und Malerei geschmückt wurden, deren Trümmer und Fragmente noch jetzt unsre Augen entzücken.

Während des innern Friedens aber entbrannte der Krieg in den Provinzen, an den Grenzen des ausgedehnten Reichs; und in den Kämpfen mit den Völkern in Westen und Osten, am Rhein wie in Asien, erwuchs eine Waffenmacht, deren Stärke wohl dem Reiche und den Cäsaren für die Gegenwart diente, die aber den Keim einer großen Gefahr für Beide in sich trug. Gestützt auf die Prätorianer, die ein festes Lager in Rom inne hatten, übte Tiberius eine Herrschaft aus, die sein Andenken dem Abscheu überliefert hat. Aber er sollte bald an Abscheulichkeiten überboten werden: Caligula's Despotismus glich der Tobsucht, und unter fortgesetzter Schreckensherrschaft machte die Entsittlichung des Volks, vornehmlich der höhern Stände reißende Fortschritte, so daß unter Claudius' erbärmlicher und blutiger

Regierung Schlemmerei und Unzucht am kaiserlichen Hofe an der Tagesordnung waren.

Aber als könne das Bewußtsein unumschränkter Macht keine Grenze und allein in unmenschlichen, allen andern Erdenkindern verwehrten Greuelthaten eine Befriedigung finden, folgte auf die würdelose Regierung des Claudius, dem doch noch nicht alle Sinne für das Gute verschlossen waren, jene grauenvolle Herrschaft Nero's, die als das schwärzeste Blatt in der Geschichte Roms steht, und die der Evangelist Johannes in der Apokalypse mit vernichtenden Worten gezeichnet hat. Trotz seiner aus Geldsucht geborenen Blutwirthschaft, die den Staat, wie jeden Einzelnen durch seine Mord- und Raublust mit Vernichtung bedrohte, wurde er durch das lustberauschte und in Todesfurcht gebannte Volk vergöttert. Aber das Maß der Verbrechen war voll, und die sclavenhafte Unterwürfigkeit am Ende. Die Volkswuth riß ihn vom Throne und jagte ihn aus seinem Palast. Auf rettungsloser Flucht vor der nacheilenden Rache gab er sich in einer elenden Bauernhütte verzweiflungsvoll mit eigner Hand den Tod.

Eine Militairrevolution hatte Nero gestürzt: das Militair kam zum Bewußtsein seiner Macht. In nicht ganz zwei Jahren wurden nun vier Imperatoren durch die Legionen und Prätorianer auf den Thron gehoben und — in ihr blutiges Grab geworfen. Aber weder diese trübe Quelle der kaiserlichen Herrschergewalt, noch die Verbrechen und Schändlichkeiten, mit denen ihre Inhaber sie besudelten, hielten sie ab, sich für Götter zu halten und, wie für diese, von aller Welt in Tempeln und durch Feste göttliche Verehrung zu fordern; wie denn überhaupt mit dem Gottsein eines Menschen ein klarer Begriff sich nicht verband, und im Polytheismus das Gottwerden eines Sterblichen eine traditionelle Vorstellung war.

Während so eine Weltherrschaft, wie sie von gleichem Umfang die Geschichte nicht zum zweiten Male verzeichnet hat und wie sie sich selbst als unüberwindlich und unbeschränkt erscheinen mußte, sich den eigentlichen Aufgaben des Lebens und Regierens gegenüber machtlos erwies, und selbst bei noch wachsender Ausdehnung ihrem Verfall sichtlich entgegen ging: erhob sich an einer andern Stelle, nicht auf einen Thron gehoben, nicht auf das Schwert gestützt und ohne den Glanz des goldnen Herrscherreifs — vielmehr in Armuth geboren, in unbeachteter Einsamkeit erwachsen, allein getragen von dem Gedanken die Menschheit zu beglücken, ihre Schäden zu heilen und sie der Gottheit zuzuführen, eine sittliche Macht mit dem ausgesprochenen und durch den Erfolg gekrönten Willen, ein neues Weltreich, — aber nicht von dieser Welt, sondern für sie zu gründen, wie auch die Geschichte kein zweites in ihre Bücher eingetragen hat, eine Macht, die bestimmt und befähigt war, die an allen Gliedern kranke, der moralischen wie religiösen Verwesung verfallene Menschheit neu zu beleben und für ihre Fortentwickelung eine neue Grundlage zu gewinnen. Christus, mit seiner Religion der Liebe, der Gottesverehrung im Geiste und in der Wahrheit, und seiner unantastbaren Seelenreinheit, büßte zwar seinen Erweckungseifer zu einem neuen Leben und neuen Bunde mit Gott mit dem Tode eines Verbrechers; aber aus dem Blute vom Kreuze ging die Saat des Heils auf, und eine Macht erwuchs daraus, gegen welche das verknöcherte, mit Blindheit geschlagene monotheistische Hohepriesterthum so wenig sich aufrecht erhalten konnte, als der entnervte, zu Heuchelei, Schmeichelei und thörichtem Aberglauben gesunkene und dem Spott seiner Angehörigen preisgegebene Polytheismus; wie große Anstrengungen auch beide mit Verfolgungen und Grausamkeiten aller Art machten, die neue Lehre mit ihren Bekennern zu vernichten.

Und doch hatte diese keinen andern Boden für ihre Verbreitung, als die alte Welt, und nur aus den Trümmern des Judenthums und des Heidenthums konnte sie die neue Kirche erbauen.

Nach Tausenden zählten unter den ersten Kaisern die Juden in Rom; Judäa selbst stand unter römischer Botmäßigkeit, obschon es noch — zum Schein! einen König hatte. In Jerusalem und Rom somit kam die neue Lehre in Berührung mit dem Heidenthum; aber noch nicht in feindliche, da man sie für eine Schattirung des Judenthums ansah; und das Judenthum war geduldet.

Inzwischen war in Rom das Flavische Geschlecht auf den Thron der Imperatoren gelangt und mit Vespasian schien eine bessere Zeit für das Reich anbrechen zu wollen. Aber die Proconsuln und Landpfleger in den Provinzen waren bereits durch das Herkommen daran gewöhnt, ihre Macht zu mißbrauchen und ihre Untergebenen zu bedrücken. So hatten u. A. die Landpfleger von Judäa: Felix, Porcius Festus, Albus und Gessius Florus, das jüdische Volk durch Habsucht und übertriebene Amtsgewalt zur Verzweiflung und zur Empörung gebracht. Rom fand sich religiös, politisch und national dem fanatischen Judenthum gegenüber, das entschlossen war, nur sterbend den Kampf aufzugeben. Er endete mit der Zerstörung Jerusalems im J. 70 unsrer Zeitrechnung, und mit der Niederreißung des Tempels verlor das Judenthum die Basis und den Mittelpunkt seines Gottesdienstes; denn Jehovah und die Bundeslade hatten keinen zweiten Tempel und kein Hoherpriester hätte eine Stätte gefunden, ihm das heilige Sühnopfer darzubringen. Nothwendig war damit der Verfall des Judenthums verbunden, da ihm der unmittelbare geistige und lebendige Zusammenhalt genommen war und das Volk ohnehin über die ganze bekannte Erde sich verbreitet hatte.

Hatten die Römer anfangs zwischen Juden und Christen keinen Unterschied gesehen, so fing man doch schon unter Domitian an, die Juden von den „Gott ehrenden Judengenossen" zu trennen, und während die ersten nur mit Gelderpressungen heimgesucht wurden, die andern am Leben zu strafen; sogar ohne Ansehen der Person, indem Titus Flavius Clemens, vermählt mit Domitilla, der Nichte Domitians, des Judaismus und der Vernachlässigung des Götter-Cultus angeklagt, im J. 95 hingerichtet wurde.

Unter Nerva begann noch einmal eine große und glänzende Zeit für Rom. Trajan, ein Spanier, sein Adoptivsohn führte eine gute und glorreiche Regierung. Hatte Nerva keine Anklage der Juden und Christen in Bezug auf ihre Religionsübungen gestattet, so verbot Trajan das Aufspüren und Angeben derselben, ließ aber freilich doch den Gerichten ihren Lauf; ja er blieb selbst der Vollstreckung grausamer Todesurtheile nicht fremd; wie denn erzählt wird, daß er den Bischof Ignatius von Antiochien gefesselt nach Rom bringen und im Amphitheater von Löwen hat zerreißen lassen. Nach Trajan, unter welchem das römische Reich die größte Ausdehnung erreichte, traten die Anzeichen des Niedergangs wieder sichtbarer hervor.

Das geistige Leben in Poesie, Kunst und Wissenschaft ging Hand in Hand mit dem politischen und socialen. Hatte auch unter Nero ein Weiser und Dichter wie Seneca sich der göttlichen Lehre des Christenthums — soviel er davon vernommen — nicht verschlossen; mochten auch Statius und Martialis als Hofpoeten Domitians an die Saiten der Lyra schlagen, und Wettkämpfe unter Dichtern und Rednern auf dem Capitolium stattfinden; mochten der Palatin mit Prachtbauten bedeckt, für Volksbelustigungen Amphitheater und Circus im kolossalsten Maßstab errichtet, das Forum des Nerva mit Sculpturen

geschmückt werden, deren dürftige Ueberreste noch heute unsre Bewunderung erregen: dennoch war die goldene Zeit vorüber und die Abnahme der Kunstkräfte unverkennbar. So konnte auch der Versuch Hadrians, den der sterbende Trajan zu seinem Nachfolger ernannt, eine Restaurationsepoche der alten Kunst herbeizuführen, nur als oberflächliche Nachahmung und Eklekticismus zu Tage treten, und das Erstorbensein aller religiösen Anschauungen im Polytheismus sich nicht deutlicher kund geben, als in der Hadrianischen Vergötterung des bithynischen Hirtenknaben Antinous, von welchem außer seiner weichlichen Schönheit nichts zu sagen war, als daß der Kaiser sich in ihn verliebt hatte; oder in der Erbauung eines Tempels der Roma, einer Gottheit ohne eine Spur mythologischer Unterlage, einer durchaus wesenlosen Allegorie, in unmittelbarer Verbindung mit der in alten Sagen gefeierten, seit Jahrtausenden durch religiöse Feste und Gebräuche verherrlichten meergeborenen Göttin der Schönheit und Liebe. Schon seit Vespasian wurden Münzen geprägt mit dem Bilde der „Aeternitas", welche Sonne und Mond, oder die Weltkugel in den Händen hält; seit Titus solche mit der „Providentia" mit Diadem, Scepter und Weltkugel. Mit Recht sagt dazu Tölken (im IV. Bde. von Köhne's Zeitschrift für Münz-, Siegel- und Wappenkunde): „Die Gewöhnung, göttliche Eigenschaften ohne Beziehung auf eine besondere Gottheit für sich selbst persönlich zu denken, mußte zu der Zusammenfassung derselben in den Begriff Eines Gottes führen"; d. h. dem Polytheismus entsagen.

Immer tiefer sank die Macht; selbst unter der weisen und gerechten Regierung des Antoninus Pius, der bereits gezwungen war, den Gehorsam und die Ruhe der Soldtruppen durch einen, dem Reich von ihnen auferlegten Tribut zu erkaufen. Auch sein Nachfolger, der Philosoph auf dem Thron, Marc Aurel,

vermochte nicht, das Reich in Ordnung zu halten, der wachsenden Abnahme der Bevölkerung vorzubeugen, so daß man zur Ergänzung des Heeres erst die Provinzbewohner, dann die Barbaren und zuletzt sogar die Verbrecher herbeizog. Trostarm war die alte Religion, ein durch fremde Elemente buntgefärbter Cultus, von der Philosophie bekämpft, von der Satire verhöhnt, vermischt mit Astrologie, Magie, Prophezeihungen, Traumdeutungen, Mysticismus und Mysterien; und doch noch immer zäh genug, um der Feindschaft gegen einen neuen Glauben Nachdruck zu geben. So duldete selbst Marc Aurel die Verfolgung der Christen und Justinus erlitt unter seiner Regierung im J. 167 den Martyrertod. Dennoch hatte die neue Lehre bereits soviel Boden gewonnen, daß Justinus den Römern sagen konnte, daß sie isoliert sein würden, sofern die Christen Miene machten, sich von ihnen loszusagen.

Unaufhaltsam rollte das Rad bergab. Commodus, der Sohn des weisen Marc Aurel und der scham- und sittenlosen Faustina, i. J. 180 zur Regierung gelangt, hatte sich Nero (dessen Sonnengott-Statue er seinen eignen Kopf aufgesetzt) zum Vorbild genommen; übertraf ihn aber an Scheußlichkeit wie im schmachvollen Lebensende, das er durch Gift und Strang fand.

Es bedarf keines besondern Scharfblicks, um den Unterschied der Leistungen auf dem Gebiet der Literatur und Kunst gegen die frühern, selbst unmittelbar vorangegangenen wahrzunehmen, die bei anerkannter Schwäche doch noch immer ein reicheres Maß der Fähigkeiten zeigten. Dessenungeachtet müssen die Rechtslehrer Qu. Cervidius Scävola und Gajus, die dieser Zeit angehören, mit Auszeichnung genannt werden; deßgleichen Valerius Flaccus, der Dichter des „Argonautenzugs", Plutarch mit seinen Lebensbeschreibungen, Appian und der Spötter Lucian,

welcher mehr, als Alle und als Alles den Beweis liefert, daß der Polytheismus sich überlebt hatte. Nach wie vor wurden den Kaisern und Kaiserinnen Tempel erbaut und göttliche Ehren erwiesen; aus den Werkstätten der Bildhauer gingen die nackten Venusgestalten mit den Bildnißköpfen der Kaiserinnen hervor, wie Commodus als Hercules und vieles Verwandte; Wohlgefallen jedoch erwecken sie nicht; selbst die Reiterstatue des Marc Aurel und die Ehrensäule des Antoninus halten den Vergleich mit den Werken der trajanischen Epoche nicht mehr aus.

Aber noch war weder Rom, noch die Gesammtbildung des Alterthums bis zum Verscheiden erschöpft. Es kann kaum ein beredteres Zeugniß für die ihnen innewohnende, unermeßliche schöpferische Kraft geben, als dieses langsame Vergehen, gegen das sich das Leben mit gewaltigen Anstrengungen sträubt, und nach den heftigsten Fieberanfällen zu erneuter Thätigkeit aufrafft; freilich nur um einen Aufschub zu gewinnen des Siechthums, dem es verfallen als Beute des Todes. — Und doch nur des Scheintodes! Denn es hat die Verwesung nicht gesehen; aus der umnachteten Tiefe des Grabes, gebunden und gelähmt, hat es fortgewirkt in der Entwickelung der Geschichte, und als seine Zeit gekommen war, die Auferstehung gefeiert, die Menschheit zu geleiten auf dem Wege nach den Höhen der Vollendung.

Sehr trüb freilich sind die Bilder des Untergangs! Die Kaiser wurden vom Heer gewählt, und — kaum gewählt — wieder ermordet. So stiegen und fielen Pertinax, Didius Julianus, Septimius Severus, der Brudermörder Caracalla und Macrinus; Elagabal, dieser durch schamlose Weiberintriguen auf den Thron gehobene Ausbund tyrannischen Wahnsinns und orientalischer Ausschweifungen; der die hohen Staatsämter an Unwürdige und gänzlich Unfähige gab und den Staat in die

tiefste Verachtung brachte; der um die alten Götter, ihren obersten nicht ausgenommen, zu verdrängen, den syrischen Sonnendienst einführte, und sich selbst zu dessen Mittelpunkt machte. Er fiel durch Mörderhand, wie sein Nachfolger, Alexander Severus, der guten, selbst christlichen Anwandlungen folgte; ebenso dessen Mörder, C. J. Verus Maximinus, ein alanisch gothischer Heerführer der Römer. So schritt fast immer der Nachfolger über die Leiche des von ihm umgebrachten Vorgängers zum Thron der Cäsaren!

Zu diesen zerrütteten Zuständen des Staats kamen noch Erdbeben, Hungersnoth, Pest, obendrein im tausendjährigen Jubeljahr Roms (247), das man mit den glänzendsten Festen feiern wollte. Nicht genug! In Gallien waren die Franken, in Thracien die Gothen eingefallen; von Osten persische Heerschaaren gekommen und hatten selbst den Kaiser Valerianus mit sich fortgenommen, der in neunjähriger Gefangenschaft Muße hatte, über die Ermordung seines Vorgängers Reue zu empfinden, bis ihn der Tod auch von dieser Qual erlöste. Unter dem Eindringen der Barbaren von allen Seiten zerfiel das Reich in einzelne Staaten: die Zeit der dreißig Tyrannen war gekommen! Aurelianus Claudius war nach 18 Imperatoren der erste, der eines natürlichen Todes starb! (270 an der Pest.) Man nahm es als ein Zeichen der Möglichkeit von Roms nochmaligem Wiederaufleben. Wirklich war auch L. Val. Domit. Aurelianus noch einmal glücklich im Krieg und führte die Königin Zenobia von Palmyra, mit goldenen Ketten gefesselt, und 10 Gothen-Weiber in seinem Triumphzug auf. Aber es war ein nichtiger, rasch erlöschender Glanz. Denn kaum hatte er noch gegen die unaufhaltsam vordringenden Germanen Rom mit Mauern umgeben, so fiel er unter Mörderhand.

Von Soldaten erwählt, von Soldaten umgebracht — so

folgten sich Kaiser auf Kaiser, bis der Sclavensohn Diocletian zum Herrscher ausgerufen i. J. 285 schon im folgenden Jahre den Bauernsohn Maximianus zum Mitregenten erwählte, und 6 Jahre später noch die Hirtenknaben Galerius Jovius und Constantinus Chlorus Herculius hinzufügte, und so eine Vierherrschaft gründete, das Reich zugleich in Orient und Occident theilend. Im J. 305 trat Diocletian von der Regierung zurück, nachdem er vorher noch dem Constantius und Maximianus, mit Uebergehung ihrer Söhne, Constantin und Maxentius, Mitregenten gegeben hatte. Nach dem Tode aber des Constantius 306 nahm sein Sohn Constantin ohne Weiteres seine Stelle ein, und Maxentius bemächtigte sich in Rom der Herrschaft seines Vaters.

Angelangt an der Grenzscheide der alten und der neuen Welt, ist es an der Zeit, einen Blick auf die Ereignisse zu werfen, die den Verfall Roms und des Polytheismus begleiteten, ohne selbst hineingezogen zu werden, die vielmehr ungeachtet ihrer dunkeln und unscheinbaren Anfänge die Grundlage wurden für die Erneuerung des tiefgesunkenen und hoffnungslosen Menschengeschlechts, für eine Neugestaltung der Weltgeschichte.

Rom war schon frühzeitig, wie wir aus dem Römer-Briefe des Paulus wissen, der Sitz einer von den Juden ausgehenden Christengemeinde geworden, der sich bald eine große Anzahl Römer angeschlossen. Sie war, was durch die christlichen Grabstellen in den sehr ausgedehnten Katakomben belegt wird, schon in den ersten Jahrhunderten sehr zahlreich. Anfangs unbeachtet wurden sie bald blutigen Verfolgungen ausgesetzt, vornehmlich wenn und weil sie sich weigerten, die Gottheit eines Imperators nach religiösen Vorschriften anzuerkennen. Gehalten durch das erhabene Vorbild des sich selbst aufopfernden Stifters der neuen Religion, gestärkt durch die, die Auferstehung vom Tode und

ein seliges, unsterbliches Leben verheißende Lehre desselben, die durch erleuchtete und begeisterte Sendboten verbreitet und dem Gedächtniß stets von Neuem eingeprägt wurde; abgeschreckt zugleich durch den Anblick der Verwilderung und der Selbstvernichtung eines zügel- und sittenlosen Volks, und in heilsamer Furcht vor dem mit größter Zuversicht verkündeten und erwarteten Weltuntergang und Jüngsten Gericht, wuchs und erstarkte die Gemeinde zur Pflege der edelsten Seelengüter und einer von warmer und wahrer Andacht durchglühten Gottesverehrung.

Dessen ungeachtet dürfen wir die Bildung der neuen Gemeinde, ihres Glaubens, ihrer Sitten und religiösen Gebräuche, ihre gesammte Lebensanschauung uns nicht als eine plötzliche, wie durch ein Wunder bewirkte totale Umänderung oder neue Schöpfung vorstellen; sondern müssen im Gedächtniß behalten, daß ihre Angehörigen, im Judenthum und Heidenthum geboren und erzogen, jüdische und heidnische Begriffe, abergläubische Vorstellungen und mythische Traditionen, Festlichkeiten und Religionsübungen, Gewohnheiten und Gebräuche nebst der socialen Organisation, gleich der Sprache als dem unmittelbarsten Ausdruck des Gedankens, aus dem alten Leben in das neue herüber nehmen und wenigstens theilweis auf die Nachkommen vererben mußten.

In allen diesen Beziehungen galt es zunächst, eine Ausgleichung der bis dahin sehr schroffen Gegensätze zwischen Judenthum und Heidenthum, die indeß doch durch manches Verwandte und Gleichartige erleichtert wurde, herbeizuführen. Dem jüdischen Monotheismus stand der heidnische Polytheismus entgegen; nachdem dieser aber sich gezwungen gesehen, den Cäsaren Tempel zu bauen und Opfer darzubringen, war es nicht mehr zu schwierig, in dem Messias der Juden, dem Jehovah-Sohne, einen Gott zu erkennen; um so weniger, als er frei war von allen menschlichen Schwä-

chen, Unvollkommenheiten und Sünden, und als er — was einem Gott-Kaiser verwehrt geblieben — nach dem auf unumstößlicher Ueberzeugung ruhenden Zeugniß der Apostel, selbst die Macht des Todes überwunden hatte. An der Stelle der vielen Götter und Göttinnen, denen bereits Lucian ihr Sündenregister vorgehalten, konnten mit Leichtigkeit makellose Heilige, todesfreudige Martyrer den Himmel bevölkern und zu Gegenständen religiöser Verehrung, ja selbst zu Trägern mythischer Wunder-Erzählungen werden. — Bei den Römern, wie bei den Juden gehörte der Tempeldienst einer von den übrigen Bürgern gesonderten Priesterschaft, und sehr nahe lag es, die Organisation derselben auf den neuen Cultus zu übertragen, und namentlich den Begriff eines jüdischen Hohenpriesters und römischen Pontifex maximus für den Zusammenhang der Gemeinde und die Einheit der Lehre und der religiösen Gebräuche in der neuen Kirche festzuhalten. — Die blutigen Opfer der Juden und Heiden zur Versöhnung der Gottheit hatten im Opfertode Christi ihr Ende gefunden; und doch war das Bedürfniß des Opfers, als des Mittels der stets erneuten Entsühnung von stets erneuter Schuld auch den Gläubigen der Erlösung geblieben. Aber an die Stelle des blutigen Opfers trat das unblutige der Eucharistie und vereinigte Juden- und Heidenchristen. — Die Passion Christi fand in den bacchischen Mysterien, in den Darstellungen vom Leiden, Sterben und Auferstehen des Gottes am dritten Tage bei den Heidenchristen ein entsprechendes Vorbild, wie denn auch die symbolische Bedeutung von Brot und Wein damit in naher Verbindung stand; nicht zu sprechen von der frühen Pflege des Marien-Cultus, dessen Wurzeln zurückreichen zu dem Dienst der Alma Mater des Orients.

Von großer Bedeutung ist bei allen Völkern die Todtenfeier. Der Glaube an ein Strafgericht nach dem Tode war auch bei

den Römern herrschend, die sich in der Unterwelt dem unerbittlichen Richterspruch des Minos, Rhadamanthus und Aeacus unterwerfen mußten. Dennoch glaubte man an den Einfluß mächtiger Fürsprache und brachte den Haus- und Familiengöttern Todtenopfer in Tempeln, die nicht selten über der Grabstätte erbaut waren. Die Haus- und Familiengötter räumten ihren Platz den neuen, zu Fürsprechern im Himmel erkorenen Heiligen und Martyrern, deren Sarkophage als Altäre dienten für die Opfergaben des neuen Cultus. Der Jahrestag der Todten wurde (und wird noch jetzt) bei den Juden von den Mitgliedern der Familie mit gewissenhafter Pünktlichkeit am Grabe gefeiert; die christliche Todtenfeier in den Katakomben war mithin auch bei ihnen angebahnt, und ließ sich mit den römischen Gewohnheiten vereinigen.

Sehen wir auf diesem Wege die Gegensätze zwischen Judenthum und Heidenthum als relative Verschiedenheiten einer Ausgleichung fähig und ohne große Schwierigkeiten zugeführt: so gab es daneben auch einen absoluten Widerspruch, der nur durch unbedingtes Nachgeben von Einer Seite seine Lösung finden konnte. Ich will nicht von dem jüdischen Gesetz der Beschneidung sprechen, das schon durch Paulus für die Heidenchristen beseitigt war; sondern von der grundsätzlichen und entschiedenen Feindseligkeit des Judenthums gegen die bildende Kunst, deren Cultus bekanntlich im Heidenthum eine so große Ausdehnung und Bedeutung hatte und zu den herrlichsten Offenbarungen des schöpferischen Menschengeistes geführt hat. Hätte bei diesem Widerstreit die judenchristliche religiöse Anschauungsweise die Oberhand bekommen, eine christliche Kunst wäre nie möglich gewesen! Die christliche Kunst — das darf man nicht aus den Augen verlieren — ist aus der heidnischen hervorgegangen, wäre ohne sie nicht möglich gewesen und kann in

ihrer Fortbildung wie in ihren ersten Anfängen nur aus den Beziehungen zu ihr begriffen werden, wenn sie auch unverkennbar mit ihrem Ideenkreis mehr im Judenthum, als im Heidenthum lebte.

---

Anfangs von der römischen Regierung unbehelligt, im Kampfe nur mit den dem Alten Bunde anhängenden Nationalgenossen; dann aber unter Verfolgungen und Martern von Seiten des Heidenthums, die — wenn auch von Zeit zu Zeit Pausen eintraten — immer von Neuem begannen, und in fortwährender Steigerung unter Dioletian den Gipfel der Härte und Grausamkeit erreichten, hatte die neue Religion zahllose Bekenner gefunden und in tausend und abertausend Herzen Wohnung genommen und ihnen Trost, Frieden und die Hoffnung eines unvergänglichen Daseins gebracht; ja sie war — ohne alle weltliche Macht — eine Weltmacht geworden, der das geistig, wie leiblich zerfallende Heidenthum keinen erfolgreichen Widerstand mehr entgegensetzen konnte. Schon um die Mitte des zweiten Jahrhunderts hatte die christliche Kirche in Rom bedeutende Gelehrte und Kirchenväter und fühlte sich in ihrem Uebergewicht, so daß sie sogar — wenigstens zeitenweis — bei den Herrschern in Ansehen stand. Alexander Severus sah die Bischöfe bei sich und hatte in seinem Palast das Bildniß Christi aufgestellt. Um's Jahr 250 gab es in Rom 50000 Christen. Nach der Verfolgung des Valerius gab Gallienus den Christen alle religiösen Stätten zurück und den freien Gebrauch der Cömeterien; Galerius in Nicomedien erließ am 30. April 311 sein berühmtes Toleranz-Edict, dem zufolge keinerlei Christenverfolgungen von Regierungswegen mehr stattfinden konnten.

Rom hatte schon lange aufgehört, Sitz der Imperatoren zu sein, als Constantin nach der Besiegung des Maxentius am 28. Oct. 312 in der Schlacht an der Milvischen Brücke seinen Triumph-Einzug in die ewige Stadt hielt. Doch auch er, dem i. J. 326 der Triumphbogen neben dem Colosseum erbaut wurde, sah nach diesem Jahre Rom nicht mehr: er hatte den Sitz der Regierung bleibend in die nach seinem Namen genannte Stadt am Bosporus verlegt. Er war bis dahin noch nicht Christ; aber bei der Vermählung seiner Schwester Constantia mit Licinius zu Mediolanum wurde die christliche Religion der heidnischen rechtlich gleichgestellt, und damit der erste folgereiche Schritt zu ihrer äußerlichen Macht gethan. Neue Kirchen erhoben sich auf den Trümmern alter Bethäuser und das Wachsthum der Gemeinde nahm sehr große Proportionen an; zumal als Constantin kurz vor seinem Tode Christ geworden und soweit gekommen war, die Aufstellung von Götterstatuen, die Vollendung und den Neubau von Göttertempeln, und alle im Namen von Göttern dargebrachten Opfer zu verbieten. Constantin sah das Heil in einer Staatsreligion, und erkannte sie in der aus tausend Anfechtungen und Kämpfen siegreich hervorgegangenen neuen Glaubenslehre. Und sie wurde es! Aber das siegreiche Christenthum mußte schamroth auf seine Vergangenheit blicken, da es unter Verfolgung und Verachtung reiner und größer sich erwiesen, als nach dem Siege. Streitigkeiten innerhalb der Kirche zogen die weltliche Macht auf ihr Gebiet. Nicht die Denkweise, nur die Rollen waren gewechselt. Aus der Verfolgten wurde eine Verfolgerin! Fanatismus und Zerstörungssucht kehrten sich gegen die Werke der Vorzeit, und der seligmachende Glaube wurde zum brennenden Haß gegen solche, die ihn nicht theilten. Bei der Abwesenheit einer weltlichen Oberherrschaft in Rom gewann der römische Bischof freies Spiel,

und eine wachsende Gewalt, durch welche der Grund zur Hierarchie gelegt wurde, den Constantin verstärkte, indem er dem Bischof Sylvester den lateranensischen Palast schenkte, neben welchem dieser die erste große Kirche als die „Mutterkirche der gesammten Christenheit“ erbaute.

Constantin hatte das Reich unter seine fünf Söhne getheilt; aber, ungeachtet der in das Kaiserhaus eingedrungenen Religion der Liebe, war der Brudermord in der Familie erblich geblieben. Bald war von den Brüdern der jüngste, Constantius, allein noch übrig und gewährte nach Besiegung eines in Gallien wider ihn aufgestandenen Gegenkaisers, Nepotianus (Magnentius), Rom das 30 Jahre hindurch entbehrte Vergnügen, einen Cäsar wieder in seinen Mauern zu sehen.

Noch war Rom zum großen Theil heidnisch, und noch wurden in 423 Tempeln im Innern der Stadt die alten Götter verehrt; ja, der Senat hatte sogar nach altem Brauch Constantin nach seinem Tode feierlich unter die Götter versetzt! Constantius hatte wie sein Vater seine Taufe bis auf die Todesstunde verschoben. Sein Nachfolger Julianus kehrte offen zum Polytheismus zurück, ohne damit eine wesentliche Störung in den unaufhaltsamen Gang der Geschichte zu bringen. Nach ihm, unter Jovian und Valentinian, die sich offen zum Christenthum bekannten, verschwand der Polytheismus mehr und mehr aus den Kreisen der Gebildeten und war nur noch heimisch bei den Bauern auf dem Lande; wovon ihm der Name „Paganismus“ (Bauernglaube) zu Theil geworden.

Weit entfernt aber, daß nun die reine Sittenlehre der neuen Religion in den Kreisen der Gebildeten und Reichen eine Wendung zum Bessern hervorgebracht, herrschte nach wie vor in ihnen Luxus und Genußsucht ohne Schranken, und in stets zunehmender Verweichlichung erlahmten und erstarben alle Kräfte.

Die Frauen gefielen sich in den abgeschmacktesten Moden; trotz dem Christenthum und seiner Verkündigung der allgemeinen Menschenrechte hielt man fest an der Sclaverei. „Die Häuser christlicher Geschlechter (sagt A. v. Reumont, Geschichte Roms I p. 667) boten keinen andern Anblick dar, als die Wohnungen derer, die dem Göttercultus treu geblieben waren; das heidnische Leben war mit seinen Gebräuchen und seinem Aberglauben in das christliche vielfach eingedrungen." — Die große Masse erging sich arbeitscheu in Vergnügungen und öffentlichen Lustbarkeiten, und diese waren sämmtlich noch heidnisch. Die christliche Braut machte, wie die heidnische, den lärmenden Straßenzug zu dem Hause des Bräutigams unter dem Getöse der mit mythologischen Bildern erfüllten Gesänge und inmitten anstößiger Tänze und Pantomimen. Das Christenthum borgte vom Heidenthum seine Amulette, seinen Glauben an verborgene Heilkräfte und Zaubermittel, seine Anhänglichkeit an abergläubige Riten, sein Vertrauen auf Augurien und Wahrsagereien. (Reumont a. a. O. p. 674.) Abgestoßen von diesem in der Welt herrschenden frivolen und unheiligen Treiben, bildete sich in ernsten Gemüthern ein entgegengesetzter Drang nach den ewigen Gütern des Lebens zum Extrem aus: im Anachoretenthum und in Kloster-Abgeschiedenheit, wie es vom H. Antonius dem Einsiedler erwählt und als Vorbild für Andere geführt worden ist.

Theodosius, bis auf welchen noch eine laxe Observanz gegen das Heidenthum beobachtet worden war, und der ein Jahr nach seiner Thronbesteigung sich taufen ließ, schloß die Tempel der Götter und verbot ihren Cultus bei strenger Strafe. Ebenso sicherte er die Herrschaft des orthodoxen Glaubens über den Arianismus. Das hinderte nicht, daß unter der schwachen Regierung seiner Söhne Arcadius und Honorius Roms Herrlichkeit endete. Am 24. August 410 erstürmte Alarich mit seinen West-

gothen Rom und gab es der Plünderung und Verwüstung preis.

Wohl erhob nach seinem Abzug der Polytheismus noch einmal das Leichen-Haupt, sank aber sogleich in sein Grab zurück. Seit dem J. 416 waren alle Heiden von den öffentlichen Aemtern ausgeschlossen; die Tempel, die Alarichs Horden verschont, wurden niedergerissen, und die Götterbilder in Stücke geschlagen!

Dem Sturze Roms folgte nothwendig der gänzliche Verfall des Reichs: Gallien ging verloren, ebenso Britannien; Spaniens bemächtigten sich die Westgothen, Africas die Vandalen. 445 brachen unter Attila die verheerenden Hunnenschwärme aus Asien herein, gingen 452 über die Alpen, und zerstörten Aquileja, ließen sich aber beim weitern Vordringen nach Süden durch Papst Leo zur Umkehr bestimmen. Weniger glücklich war Rom drei Jahre später gegen den Vandalenführer Geiserich, der über die bereits zur Bettlerin gewordene Königin der Städte des Alterthums eine grauenhafte Plünderung und Verheerung verhängte. Dennoch, scheinbar alles Schmuckes und Reichthums beraubt, erregte sie noch immer die Habsucht der Barbaren und mußte im J. 472 eine dritte Plünderung unter Ricimer erleiden, nach welcher Odoaker dem weströmischen Reich ein Ende machte.

Wie hätte bei dem unaufhaltsamen Verfall der Größe, Macht und des Reichthums von Rom, umgeben vom Leichengeruch der erstorbenen Tugend, Sitte und Religion der Väter, und im Pfuhl der Sinnenlust und des Blutdurstes, geistiges Leben noch gedeihen, wie hätten künstlerische Kräfte sich entwickeln können!

Von der Zeit der Antonine bis auf Constantin ist der Kunstverfall fast noch sichtbarer, als der Verfall des öffentlichen

Lebens. Schon am Triumphbogen des Septimius Severus — welche ungeschickte Anordnung der krüppelhaften Reliefs! welche styllose Form und leblose Darstellung! Zwar zeigen die Bauten Diocletians, das Heroon des Romulus, des Sohnes von Maxentius in dessen Circus, vornehmlich aber seine Basilica am Forum Romanum noch einen großen Unternehmungsgeist; aber tief gesunkene Technik und die so fehlerhafte Unterordnung der Construction unter die Decoration. Am Triumphbogen Constantins aber sehen wir die Kunst bereits so verarmt, daß sie das Sieges-Denkmal des Triumphators aus Bruchstücken des für diesen Zweck zerstörten Trajansbogens zusammensetzen muß, und — wo sie doch nicht umhin kann, die Siege Constantins eigens zu bezeichnen, dafür nur die erbärmlichsten Figuren zu Stande bringt. So tief war die Kunst des Alterthums, die Jahrhunderte lang auf der Höhe der Vollkommenheit sich gehalten, gesunken, daß sie von den Formen und Verhältnissen der menschlichen Gestalt nur noch ganz dürftige Vorstellungen wiedergeben konnte, als sie sich berufen sah, einer neuen Religion ihre Dienste zu weihen!

---

### b. Kunstgeschichtliche Einleitung.

## Baukunst.

Angesichts der Thatsache, daß die italienische christliche Kunst in ihrer ganzen äußern Erscheinung aus der Kunst des römischen Alterthums hervorgegangen, ist es unerläßlich zu ihrem Verständniß, einen Blick auf diese zu werfen und ihren Umwandlungen einige Aufmerksamkeit zu schenken.

Die Kunst in Rom, ursprünglich etruskischer Herkunft, war durch die Kenntniß und Eroberung von Hellas, wie durch

griechische, nach Rom übergesiedelte Künstler in neue Bahnen gelenkt worden und hatte nur nach und nach ein eigenthümliches nationales Gepräge erhalten. Zunächst war es die Baukunst,*) die, der Größe des ungeheuern Reiches entsprechend, nur in großen Unternehmungen und in dem Reichthum der Ausführung sich und die Römer befriedigen konnte. Pracht- und Glanzsucht machten das Wohnhaus zum Palast und gaben den Palästen riesenhafte Ausdehnung und einen grenzenlosen Luxus in der Ausschmückung. Die Kaiser überboten sich in der Erbauung von Foren mit Tempeln, Basiliken, Kaufhallen, Bibliotheken u. s. w. Die Siege und Eroberungen wurden durch Triumphbogen gefeiert; Theater, Circus und Amphitheater wuchsen ins Kolossale; für Bäder und Thermen schienen keine Dimensionen groß genug, und Grabmäler wurden Riesenbauten, die noch nach mehr als einem Jahrtausend als Festungen benutzt werden und — wie das Hadrianeum — einer ganzen Häuseranlage zum Unterbau dienen. — Von diesen Bauten, zu denen noch viele andere (Wasserleitungen, Brücken, Mauern u. s. w.) zu rechnen wären, gehen uns für die Zwecke dieses Buches vornehmlich nur die Grabmäler, Tempel und Basiliken an. Die Grabmäler waren sehr verschiedener Art, je nachdem der Leichnam verbrannt, oder begraben wurde. Im erstern Fall wurde die Asche in Urnen gefaßt, die man einzeln in einem Denkmal, oder in großer Anzahl in Columbarien, in Grabgebäuden voll kleiner Cellen für die Urnen, aufstellte. Sollte der Leichnam bewahrt bleiben, so wurde er in einen steinernen in der Regel mit Reliefs verzierten Sarkophag gelegt, der meist in einer unterirdischen (Familien-)Gruft seine Stelle erhielt. Ueber

*) Das neueste Werk über diesen Gegenstand ist: Geschichte der Baukunst im Alterthum von Dr. Franz Reber. Leipzig T. O. Weigel 1866.

dieser Gruft war — zum Behuf der üblichen Todtenopfer — häufig ein den Haus- und Familien-Göttern, oder einer bestimmten Gottheit geweihter Tempel errichtet.*)

Die Tempel, ursprünglich nach etruskischem Vorbild fast quadratisch, hatten nach und nach eine oblonge Form angenommen, mit ziemlich tiefer Vorhalle (Prostylos) vor der Cella und einem wahren (Peripteros) oder halbwahren (Pseudoperipteros) Säulenumgang. In der Tiefe der Cella stand der Altar. An der Stelle des rechtwinkligen Grundrisses kommt auch die Kreisform zur Anwendung, wie bei dem Vestatempel in Rom und dem Sibyllentempel in Tivoli.

Die für die christlich-italienische Kunstgeschichte wichtigsten Bauten des Alterthums sind die Basiliken, von Säulengängen rings umschlossene, ganz oder theilweis bedeckte oblonge Räume für den Handelsverkehr und für die Rechtspflege, für welche letztre ein erhöhter Platz (Tribunal), mehrfach, vornehmlich in spätern Zeiten, von halbkreisrunder Grundform, an der einen schmalen Seite bestimmt war; unter welchem sich nothwendig ein kellerartiger Raum befinden mußte. Durch die Säulengänge war das Gebäude in mehre Schiffe getheilt, von denen das mittlere an Höhe und Breite die andern (die Neben-)Schiffe übertraf. Die letztern hatten zuweilen eingebaute, an den Säulen mit Tragsteinen befestigte Emporen. Die bedeutendsten ältern Basiliken waren die Basilica Ulpia und die Aemilia; die jüngste war von Maxentius begonnen und von Constantin, dessen Namen sie trägt, vollendet, von Symmachus aber mit einem zweiten Eingang an der Langseite nebst gegenüberliegender Absis (oder Concha) versehen worden. Sie hat ursprünglich nur an der einen schmalen Seite eine Façade mit dem Haupteingang

*) E. Försters Vorschule zur Kunstgeschichte Fig. 15. S. 43.

nebst einer Vorhalle, und — dem Eingang gegenüber — eine halbkreisrunde Tribune als Abschluß des Mittelschiffs; denn sie ist dreischiffig; und nach oben angegebener Veränderung, sowohl von der schmalen, als von der langen Seite.*) — Außer diesen öffentlichen Basiliken gab es auch noch private, die integrierende Theile von Wohnhäusern und Palästen waren, die Vitruvius (VI. 8) ausdrücklich neben Bibliotheken und Pinakotheken in den Palästen der Großen als Hausbasiliken anführt, in denen „das öffentliche Wohl betreffende Berathungen und Privatgerichte, so wie Schiedsgerichte gehalten wurden." Als eine der bedeutendsten römischen Hausbasiliken galt die des Lateranus.**)

An die Stelle des Quaderbaues tritt häufig der Ziegelbau. Anfangs ward großer Fleiß auf die Bereitung der Backsteine verwendet; doch nach und nach verschlechterte sie sich und auch die Technik des Mauerns wurde immer nachlässiger betrieben. Die Ziegel waren lang und dünn, sehr hart und schön roth gebrannt. Man legte sie entweder in horizontalen Schichten durch starken Mörtelguß verbunden, abwechselnd oft mit kleinen würfelförmigen Tuffsteinstücken, (die auch allein entweder parallel mit den Grundflächen oder übereck gestellt (netzförmig) angewendet wurden,) oder grätenförmig (opus spicatum) zusammen. Sehr auf- und augenfällig ist die allmähliche Verschlechterung des Backsteinmauerwerks, das selbst noch im zweiten Jahrhundert mit Genauigkeit und Geschmack ausgeführt wurde.

In Bezug auf Construction ist für die römische Baukunst nichts so bezeichnend und eigenthümlich, als das von den Etrus-

---

*) Reber a. a. O. Fig. 258.

**) S. Dr. Jos. Ant. Meßmer's vortreffliche Abhandlung über den Ursprung der christlichen Basilica in der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst von v. Quast und Otte II, 212 ff.

kern ererbte Gewölbe, das sehr vervollkommnet und namentlich im Backsteinbau in großartigster Weise angewendet wurde. Die Tragkraft übrigens für die auf Säulen ruhenden Mauermassen blieb — nach hellenischem Vorbild — in dem horizontalen Gebälk, an dessen Stelle erst unter Diocletian Bogen von Säule zu Säule geschlagen wurden.*)

Das System der griechischen architektonischen Decoration war — jedoch mit Freiheit — auf die römische Baukunst übertragen worden. Die griechisch-dorische Säulenordnung mußte ihren Echinus auf die fast unscheinbare Form des etruskischen herabmindern, einen Karnies über den Abacus, einen andern unter den Echinus und einen Relief-Ring um den Säulenhals legen, dem Schaft aber eine Basis mit umgedrehtem Karnies, Wulst und Plinthe geben, so daß bis auf die Haupttheile des Gebälks und Giebels fast alle Aehnlichkeit mit dem griechischen Original verschwunden war. Weniger gewaltsam ging man mit der ionischen Ordnung um, obschon man sich gelegentlich begnügte, die Volutenform nur anzudeuten, wie bei den Halbsäulen am Colosseum; oder indem man bei den Ecksäulen die Polster ganz wegließ und nur die Voluten wie freie Spiralen an die vier Ecken setzte. Noch weniger Abänderung erlitt die korinthische Ordnung, die ohnehin mit ihrem Reichthum der römischen Prachtlust besonders entsprach. Theils indeß gab man ihr mehr Spiralen und Blätter, theils aber begnügte man sich auch (wie z. B. am Colosseum) mit glatten und abgestumpften Blättern.

Zu diesen drei Capitälformen fügte die römische Baukunst noch eine vierte, die composite, in welcher sie das korinthische Capitäl mit den ionischen Voluten und dem Eier- und Perlen-

*) Reber a. a. O. Fig. 247. — Ferner Fig. 236. 238. 240. 241. 242. E. Förster, Vorschule Fig. 146—148.

stab in Verbindung brachte. Es mußte sich von selbst ergeben, daß das ganze Gebälk, Architrav, Fries, Gesims und Giebel allmählich mit Verzierungen reich ausgestattet, und letztlich überladen wurde (wie denn z. B. an die Stelle der Zahnschnitte beim korinthischen Gesims Consolen traten), so daß die constructive Bedeutung dieser Theile zurücktrat; auch folgerichtig überhaupt die Baukunst zur Decorations-Kunst herabsank, ohne freilich nur den Schatten jener Schönheit aufzuweisen, die wir in den decorativen Resten römischer Baukunst aus der Zeit des Augustus bewundern.

## Bildnerei.

Aus den Werkstätten der Bildhauer gingen Statuen und Statuetten hervor, ideale und Bildnißgestalten, deßgleichen Büsten in natürlicher, in kolossaler Größe, wie in verkleinertem Maßstab, in Marmor, Silber, Gold und Erz, in Terracotta und Stucco für Tempel, Paläste, Wohnhäuser und Grabcapellen, für Foren und andere öffentliche Plätze, für Gärten und Villen, sowie vornehmlich für Thermen, Theater und Circus; ferner Basreliefs für die Giebelfelder und Friese von Tempeln und Palästen, für Triumphbogen, Grabmäler, Sarkophage und Altäre; außerdem Münzen, Medaillen und Waffen, Haus- und Tempelgeräthschaften, Diptychen.

Zur Zeit des Augustus in einer Vollkommenheit ausgeführt, die der der guten hellenischen Kunst nicht nachsteht — man denke nur an die Victoria in Brescia, die Minerva in Turin! — belebt vom reinsten Schönheitsinn, ausgerüstet mit voller Kenntniß der Gestalt und Bewegung von Menschen und Thieren, bei aller Wahrheit ideal in der Formengebung und maßvoll im Ausdruck, sind die Werke der römischen Bildnerei unzweifelhaft als classisch zu bezeichnen. Wenn aber in der

griechischen Plastik das allgemein Menschliche sich vorzugweis ausgeprägt fand, so ging dagegen die römische Sculptur — obwohl meist von Hellenen ausgeübt — sehr bald zu größerer Individualisierung über; und schon unter Titus (an seinem Triumphbogen), noch mehr unter Trajan (an dem seinigen und der Ehrensäule) sehen wir Gestalten, Gesichtszüge, Trachten und Waffen scharf national charakterisiert. Zur römischen Bewaffnung gehört der Helm mit Roß-Kamm und Schweif, das runde oder ausgeschweifte Schild, ein kurzes Schwert; der enganliegende, öfters reliefierte Panzer von Leder oder Erz, das unter demselben und an den Achseln mit Bändern besetzte Unterkleid, und unter diesem eine Tunica, ein auf der Schulter geknöpfter Mantel, Beinschienen, oder Stiefel mit Löwenköpfen verziert. — Das bürgerliche Kleid des Mannes war eine kurze und kurzärmelige Tunica, darüber die Toga, ein großer, weiter Mantel, auf eigenthümliche, conventionelle Weise umgenommen und zusammengesteckt, der die ganze Gestalt einhüllte oder einhüllen konnte; an den Füßen Sandalen, der Kopf unbedeckt; doch auf dem Lande ein niedriger runder Hut mit breiter Krämpe. Nur der Priester deckte mit dem Mantel auch den Kopf. Die Frauen trugen lange, um den Hals geschlossene, und unter der Brust gegürtete, nicht sehr weite Kleider mit langen, engen Aermeln; auch sie bedeckten den Kopf mit dem Mantel; nur die Jungfrauen gingen barhaupt, und hatten kurze, halboffene Aermel am Kleid.

Der Styl des Nackten verlangte volle, gesunde Körperlichkeit und Naturwahrheit, hielt sich aber in der guten Zeit noch in breiten Formen; die Gewandung läßt die Körpertheile und die Körpereintheilung durchfühlen, schließt sich der Haltung und Bewegung der Gestalten an und hat neben breiten Flächen viele lang und enggezogene feine Falten mit wenigen weichen Brüchen.

In den Reliefs herrscht anfangs eine große Klarheit, die allmählich unter Ueberladung mit Figuren leidet, und eine Einfachheit, die durch Einschiebung von architektonischen Formen beeinträchtigt wird. Die Darstellungsweise richtet sich nach den Aufgaben: Schlachten, Jagden, mythologische Gegenstände sind lebendig und mit natürlichem Ausdruck geschildert; bis bei sinkenden Kunstkräften die Phantasie und das Darstellungsvermögen ermattet (wie bereits am Bogen des Septimius Severus). Bei religiösen Handlungen, Opfern, Gebeten u. s. w. richtet sich die Darstellung nach den ritualen Vorschriften. Das Gebet geschieht mit ausgebreiteten, erhobenen Armen und emporgerichtetem Angesicht; zum Segnen oder Schwören werden die 3 ersten Finger der rechten Hand erhoben; die Aureola, die zuerst bei Aegyptern, Aethiopiern, Persern und Phöniziern vorkommt, wird Göttern, oder auch sodann Menschen von Auszeichnung um's Haupt gelegt. Die Kugel in der Hand, wie das Scepter, war ein Zeichen der Herrschaft, wie der Kranz und die Palme des Siegs. Wichtig für die christliche Kunst sind einige Darstellungen und Sinnbilder an den Sarkophagen. So vor allen die Darstellungen aus der Bacchusmythe und von Winzerfesten als Symbole der durch den Tod veredelten und verklärten Natur; ferner Bildnisse mit Attributen; Löwen, die Menschen oder Thiere zerreißen, und damit an die unwiderstehliche Macht des Todes erinnern; umgestürzte Fruchtkörbe, deren Inhalt Thiere fressen, wie die entseelten Körper ein Raub der Würmer werden; oder Vögel, deren stets neu sich erzeugendes Gefieder auf die Seelenunsterblichkeit hinweist. Auch sieht man häufig einen Hirten, der die Heerde weidet, oder ein Schaf auf seinen Schultern trägt.

Einen bedeutenden Kunstzweig bildeten die Diptychen. Aus einem gewöhnlichen gesellschaftlichen Bedürfniß hervorgegangen

als Brieftaschen oder Schreibtafeln, in deren mit Wachs ausgefüllte Innenseiten man mit einem Griffel Briefe schrieb und beantwortete, wurden sie, indem man die Außenseiten reliefartig verzierte, nach und nach Luxusartikel und Kunstwerke, besonders kostbar, wenn sie aus Elfenbeintafeln bestanden.

Auffallend ist, daß die antike Bildnerei, als sie zu sinken begann, nicht nur das Verständniß der Form verlor, sondern auch den Blick für die Proportionen. Denn wenn auch lange nach Constantin Arbeiten ausgeführt wurden, auf denen noch der Nachglanz der antiken Kunst sichtbar ist, so ist es doch ein untrügliches Merkmal des erschlafften Kunstgefühls, daß man an seinem Triumphbogen in Rom Reliefs anbrachte mit Figuren, die lächerlichen Puppen gleichen. Nur in der Technik des Elfenbeinschnitzens erhält sich ein feinerer Kunstsinn noch längere Zeit, wie aus den Diptychen selbst noch des 4. und 5. Jahrhunderts erhellt.

## Malerei.

Die Werke altrömischer Malerei würden uns ziemlich unbekannt sein, wenn nicht die zur Zeit des Titus durch einen Vesuvausbruch verschütteten Städte Pompeji und Herculaneum im vorigen Jahrhundert aus der Asche und Lava ausgegraben worden wären. Hier haben wir sie kennen gelernt als die Kunst, die die Wohnräume auf die heiterste Weise mit Bildern der Mythe und des Lebens zu schmücken verstand.*) Allerdings waren schon ähnliche Arbeiten in den Trümmern der Kaiserpaläste, in den Thermen des Titus und den Hypogeen in und bei Rom aufgefunden worden; allein nicht so vollzählig und mannichfaltig

*) Unter den Werken, die darüber veröffentlicht worden, empfiehlt sich vornehmlich das bei Dietr. Reimer in Berlin erschienene Prachtwerk des Prof. Zahn.

als an dem parthenopäischen Golf, dem Lieblingsaufenthalt reicher Römer. Diese Gemälde waren in Enkaustik oder a fresco auf die Mauer gemalt. Gemalte Tafeln, wie sie in Tempeln, oder in Privatgalerien, z. B. der Philostraten, aufgestellt gewesen, haben sich, ein Paar kleine Fragmente ausgenommen, nicht erhalten. Außerdem wurde auch die Mosaikmalerei fleißig und mit großer Vollkommenheit ausgeübt, und vornehmlich zur Verzierung von Fußböden in Tempeln, Thermen, Zimmern, wie in Vorhallen benutzt.

Obschon die meisten der hierher gehörigen Malerwerke, die wir kennen, noch mit den besten römischen Sculpturen gleichzeitig sind, so stehen sie doch diesen an Kunstwerth bedeutend nach. Die Figuren verrathen kein eingehendes, strenges Naturstudium, die Körper sind von behaglicher, man kann sagen weichlicher Fülle und Rundung, ohne ein sicheres und bestimmtes Formgefühl; die Bewegungen mehr anmuthig als ausdruckvoll; die Gesichtszüge sehr allgemein, mit Vorliebe etwa nur von sehr großen Augen und sehr kleinen Nasen. Die Gewänder liegen möglichst glatt an, um die Körperform durchwirken zu lassen, und sind ohne großen Aufwand von Faltenwurf in Massen gehalten. Die Falten selbst sind dünn, gewöhnlich nur in den Anfängen, wo das Gewand zusammengenommen ist, ausgedrückt, in der Durchführung meist sehr willkürlich und oft geradezu unmöglich. Die Bekleidung ist wenig verschieden von der bei der Bildnerei angegebenen; doch hat der Mantel nicht die Togaform, ist leichter; bald auf einer Schulter zusammengeknöpft, bald halb über die Schulter, oder quer über den Unterleib gelegt; bei Frauen bedeckt er nur einen Theil des Kleides, das bis zu den Knöcheln herabgeht, auch wohl die Füße ganz bedeckt, und oben bis an den Hals reicht. Schuhe sind gewöhnlich, Kopfbedeckungen selten.

Ein charakteristisches Zeichen der antiken Malerei ist eine vorherrschend nur andeutende Darstellweise, die sich fast eines jeden, wenigstens jedes leidenschaftlichen Ausdrucks enthält, und darum nichts weniger, als dramatisch ist. So, um nur Ein Beispiel zu geben, steht Perseus — auf dem Bilde der Befreiung Andromeda's — links von ihr in unbewegter Stellung, die Linke mit dem Schwert und dem Medusenhaupt gesenkt, mit der Rechten ihren an den Felsen geketteten Arm unterstützend, ohne sie anzublicken. Sie ist leicht bekleidet; ihre halbe Brust entblößt, hebt sie mit der freien Rechten das Kleid auf. Ihre Stellung ist bewußte Anmuth; in lieblicher Ruhe, ohne Angst, ohne Schmerz, ohne Bitte, ohne alle Beziehung zu dem Moment der Befreiung von einer grausamen Qual, blickt sie auf Perseus. Auf einem Felsstück gegenüber sitzen zwei Nymphen und sehen lächelnd der Vorstellung zu. Zwischendurch schwimmt an der Stelle des Seeungeheuers ein friedlicher Delphin heran.

Eine abgerundete Gruppierung kennt die antike Malerei nicht; auch nicht das Princip der pyramidalen Anordnung, noch der Wirkung von Licht- und Schattenmassen. Bemerkenswerth sind die oft bei Göttern und Göttinnen um's Haupt gelegten Heiligenscheine. Ihre höchsten Ziele erreicht sie in der freien Decoration, in welcher die Gemälde selbst nur einen integrierenden Theil ausmachen. Mit phantastischen, zierlichen, blumenstengelgleichen Säulenordnungen baut sie Lauben auf, deren einzelne Gesimse sie mit Blätter- und Blumenketten verbindet, mit bunten Bändern schmückt, mit Rankengewächsen umschlingt, und alles in lachende Farben taucht. Ziergefäße, Vögel und anderes kleine Gethier füllen die leeren Räume aus, schwebende Gestalten oder eingerahmte Bilder; Sockel und Friese sind mit Arabesken in mäandrischen Windungen bedeckt. Es ist ein hei-

teres Gaukelspiel, dessen Ernst nur die Schönheit ist, die alle Formen schafft, alle Linien zieht und harmonisch verbindet.

---

### c. Kirchengeschichtliche Einleitung.

Zu dem, was bereits in der allgemeinen culturgeschichtlichen Einleitung über die Entstehung und Verbreitung der neuen Religion gesagt ist, scheint es mir angemessen, weil dem Verständniß der altchristlichen Kunst förderlich, den Anfängen der christlichen Gemeinde und Kirche noch eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken.

Von wesentlicher Bedeutung für die Kirche war es, daß schon fast unmittelbar nach ihrer Gründung zwei entschiedene Gegensätze in ihr hervortraten, ohne deren Vermittelung das ganze Werk unausführbar hätte bleiben müssen: die Lehre der älteren Apostel, die, unter der Führung des Petrus, mit der Grundanschauung von dem auserwählten Volke Gottes, das mosaische Gesetz mit allen seinen Vorschriften, auch für Heiden, die sich zu Christus bekannten, aufrecht erhalten wissen wollten; und die Lehre des Paulus, der in Christus die Verheißung erfüllt, des Gesetzes Kraft aufgehoben und durch den Glauben an Christus und ein Leben in ihm ersetzt, und Heiden wie Juden ohne Beobachtung alttestamentlicher Vorschriften zur Kindschaft Gottes berufen erklärte. So standen sich Judenchristen und Heidenchristen, Petrus und Paulus, schroff gegenüber, bis die aus der Spaltung der Kirche drohende Gefahr zu einem Compromiß, oder einer Verwischung der Gegensätze führte, die in der Apostelgeschichte ihren Ausdruck fand.

Paulus endete im J. 64 in der Neronischen Verfolgung, Petrus 3 Jahre später. Bekanntlich ist des Petrus Reise nach Rom und der dort von ihm erlittene Kreuzestod von der theo-

logischen Kritik vielfach bestritten worden. Für die Kunstgeschichte reicht es hin zu wissen, daß bereits in der Mitte des zweiten Jahrhunderts der Aufenthalt Petri in Rom geglaubt (Eusebius, Hist. eccl. II. 23) und darauf seine Würde als erster Bischof von Rom und seine vielen Verherrlichungen durch die Kunst gegründet worden. Ja selbst die durch die Sage verewigte Anklage seines wankelmüthigen Charakters stützt sich darauf, indem sie ihn von seiner Flucht aus Rom — durch Christus selbst und dessen Ausspruch, „er werde sich noch einmal kreuzigen lassen" beschämt, — umkehren läßt.

Von den übrigen Aposteln wissen wir, daß der ältere Jacobus in Jerusalem enthauptet, Johannes nach Patmos verbannt wurde, von wo er, der Sage nach, auch nach Rom gegangen und eines gewaltsamen Todes gestorben ist. Thomas ging nach Parthien, Andreas nach Skythien, Bartholomäus nach Indien, Philippus nach Hieropolis in Phrygien und Thaddeus zu Abgarus, dem Fürsten von Edessa. (Eusebius, Hist. eccl. III, 1. V, 10. I, 13.)

Nächst den Evangelien und apostolischen Briefen war vornehmlich die Offenbarung Johannis von großem Einfluß auf die Verbreitung des Christenthums, in welchem die alleinige Rettung bei dem als unmittelbar bevorstehenden prophezeihten und geglaubten Weltuntergang angesehen wurde. Ueberhaupt muß man nicht außer Acht lassen, daß die Gründung der Kirche in die Zeit des thörichtsten Aberglaubens fiel, in welcher angebliche Wunder und Zaubereien an der Tagesordnung waren, und jüdische und heidnische Vorstellungen die Gemüther noch immer beherrschten.

An apostolischem Eifer für ein Leben im Geiste Christi fehlte es nicht und werkthätige Liebe war höchstes Gebot. In der Gemeinde zu Jerusalem war man sogar zur Gütergemein-

schaft geschritten, konnte sie aber freilich nicht durchführen. Die Gemeinden organisierten sich nach dem Vorbild der Synagogen. Sieben Diener (Diakonen) besorgten die Armenpflege u. dgl.; die Aeltesten (Presbyter, auch Aufseher, ἐπίσκοποι) in nicht beschränkter Zahl die Gesellschaftordnung und Lehre. Ihre Weihung geschah durch Handauflegung (Apostelg. 6, 6. 13, 3.). Auch Frauen konnten bei kirchlichen Verrichtungen verwendet werden. Die Gemeinde hatte das Recht der Aufnahme, wie der Ausschließung. Aber schon von Anfang bestand die Scheidung zwischen Klerus und Laien.

Der Cultus bestand in Gebet und Gesang (Col. 3, 16. Eph. 5, 19), Auslegung der Schrift, Taufe im Namen Jesu, Confirmation, Liebesmahl mit Brotbrechen am Schluß. Die Taufe geschah in einem weißen Gewande durch dreimaliges Untertauchen; bei Kranken durch Besprengung; außerdem durch Salbung (Chrisma) und Handauflegen. Pathen (sponsores) waren gegenwärtig.*)

Die wichtigste Cultushandlung war das von Christus selbst eingesetzte Abendmahl. Es war anfangs, als Liebesmahl, Agape, täglich im Gebrauch, erfuhr aber bald eine feste kirchliche Gestalt, indem das Brotbrechen und das in die Rundegehen des Kelches, von dem Liebesmahl getrennt und als

*) Aus der Stelle im I. Korintherbriefe des Paulus 15, 29., die Luther übersetzt hat: „Was machen sonst die sich taufen lassen über den Todten, wenn die Todten allerdinge nicht auferstehen?" hat man geschlossen, daß die Taufe über den Martyrergräbern stattgefunden habe, zumal sich auch in einer der Katakomben ein Baptisterium gefunden. Abgesehen davon, daß eine Taufe „über einem Grabe" nirgend bestätigt, und obendrein nach der Sitte des Untertauchens unmöglich ist, das Katakomben-Bassin auch kein Grab unter, sondern Gräber nur neben sich hat, wird auch das „ὑπὲρ τῶν νεκρῶν", in einer Rede für den Glauben an Seelenunsterblichkeit sogleich durch den Beisatz erklärt: „um der Todten willen" d. h. um der Gemeinschaft willen mit ihnen.

Eucharistie gesondert vorgenommen wurde. Schon im 2. Jahrhundert wurde das Brot auf einem besondern Tisch geweiht (τράπεζα μυστική), der zuerst aus Holz, seit Constantin aus Stein gefertigt war. Nach den ältesten Zeugnissen war der Bischof allein berechtigt, das Brot zu weihen, die Diakonen theilten es aus (Ignatius ep. ad Smyrn. p. 168). An der Eucharistie nahmen Alle Theil, die nicht bestimmt ausgeschlossen waren (wie z. B. die Katechumenen, die Ungläubigen, die Büßenden 2c., die vor Beginn der Feier, wie bei den Heidenmysterien die Unberechtigten mit dem „Procul este profani", entfernt wurden; Const. apost. II, c. 57. VII, 25. 26. VIII, 12.). Kranken wurde sie in's Haus gebracht, ja es scheint, daß sie selbst Todten mit in's Grab gegeben worden ist. (Euseb. Rom. [Mabillon] de cultu Sanctorum ignotorum. Paris 1705.) Die Eucharistie bestand aus Brot und Wein; das Brot war im Occident ungesäuert, im Orient gesäuert. Sie ward bei verschlossenen Thüren gespendet und schloß mit dem „heiligen Kuß" (φίλημα ἅγιον). Vom Räuchern bei der Eucharistie wissen die ältesten Schriftsteller, selbst Justinus Martyr nichts, sowenig als die Constit. apostolicae. Erst zur Zeit Gregors d. Gr., als man die Eucharistie als ein Opfer ansah, wurde das Räuchern eingeführt. Die Elevatio panis et calicis war sogar vor dem 11. Jahrh. nicht eingeführt.

Die Ehe wurde vor der Schließung der Gemeinde angezeigt und — nach vorhergegangenem Abendmahl — vom Priester gesegnet. (Hildebrand de nuptiis et natalitiis vet. Christ. Helmstädt 1650.) Aller Gottesdienst fand ursprünglich in den Katakomben statt, den allgemeinen Begräbnißstätten der Christen, die Eucharistie insonderheit auf den Sarkophagen der Martyrer. Doch gab es in Rom schon vor der Zeit Constantins Bethäuser und Kirchen (Privat-Basiliken). Die Todestage der Martyrer wurden als

Geburtstage gefeiert. Festtage außerdem waren Epiphanias, Ostern und Pfingsten.

Vgl. Augusti, Denkwürdigkeiten des christl. Alterthums. — C. Hase, Kirchengeschichte, 9. Aufl. 1867.

Man hat aus der Beschaffenheit der Katakomben als unterirdischen Gräberhöhlen die Annahme hergeleitet, als ob die ersten Christen sich und ihren Cultus vor den Verfolgungen der römischen Regierung dahin gerettet. Nun aber liegen die Katakomben, wie die heidnisch-römischen Grabstätten an den nach allen Seiten von Rom wegführenden Landstraßen, waren mithin der Regierung wie dem Volk wohlbekannte Orte. Wie wenig sie aber geeignet waren, als Zufluchtstätten zu dienen, muß Jedem klar sein, der sie nur einmal betreten. Eine verderbliche Verfolgung würde sich nirgend so leicht ausführen lassen, als wo die flüchtige Menge in unterirdischen Gängen durch Zuschließen des Zuganges von außen gefangen zu nehmen und ohne Schwertstreich dem sichern Tod zu überliefern war. — Eine andere Veranlassung liegt offen da: die Todtenfeier der Martyrer wurde auf ihrem Sarkophag, dessen Deckplatte zum Tisch diente, gefeiert: die Zahl der Martyrer wuchs unter den Verfolgungen und mit ihr mehrten sich die gottesdienstlichen Handlungen in den Katakomben. Selbst die Taufe wurde zuweilen in den Katakomben vorgenommen.

# Italienische Kunstgeschichte.

## Erster Zeitraum.

### Vom Eintritt des Christenthums bis in's vierte Jahrhundert.

Die italienische Kunstgeschichte — sagte ich in der allgemeinen Einleitung — ist im Wesentlichen die Geschichte der christlichen Kunst im Abendlande. Daraus entspringt die Frage: „Was ist christliche Kunst und wie konnte sie entstehen?" Entstehen konnte sie nur, indem die neue Gemeinde, aus Juden und Heiden gebildet, das der Kunst feindselige Judenthum in ihr selbst überwand, und der dem Heidenthum eingeborenen Kunstliebe neue Aufgaben stellte, sie mit neuen Ideen und Vorstellungen durchdrang, und durch einen neuen Cultus zu neuen baulichen Anordnungen und Einrichtungen veranlaßte. Der Cultus der ältesten christlichen Kirche gipfelte in der gemeinsamen Feier des heiligen Abendmahls, nach gemeinsamer Erbauung durch Lehre und Gesang; Ideen und Vorstellungen aber in dem Glauben an eine ewige, selige Vereinigung mit Gott durch Christum. Letztere suchten und fanden ihren Ausdruck in den Leistungen der Bildnerei und Malerei; der Cultus dagegen bedurfte geschlossener Räume und also der Baukunst. Wenden wir uns zuerst zur

## A. Baukunst.

Blickt man von den stolzen Domen des Mittelalters, oder der St. Peterskuppel in Rom zurück auf die Anfänge der christlichen Baukunst, so ist es, als wollte man neben einen Gregor VII. oder Julius II. und ihre päbstliche Macht und Herrlichkeit den armen Zimmermanns-Sohn von Nazareth stellen, auf den sie als auf die Quelle ihres Glanzes zurückweisen müssen. Auch sagt in der That Minucius Felix i. J. 220: „die ältesten Christen **konnten** keine Kirchen haben, wegen der Verfolgungen, und **wollten** keine haben, weil jeder Ort der Gottesverehrung offen stand"; und legt sodann in seinem „Dialog" Octavius, dem Gegner des Christenthums, die Frage in den Mund: „Warum haben die Christen keine Altäre, keine Tempel, keine Bilder?" War nun auch dieser extreme Vorwurf zu widerlegen, so enthält er doch eine thatsächliche Wahrheit, die noch weitere Bestätigung findet, indem Arnobius und Dionysius Alexandrinus (gegen Ende des 3. Jahrhunderts) noch wider Kirchen als Wohnungen Gottes eifern; und Origenes sagt in ähnlichem Sinn: „Die Christen haben statt der Tempel die Gemüther der Frommen!"

Inzwischen sind diese Aussprüche nicht ohne Einschränkung zu nehmen und gelten offenbar nur den heidnischen Tempeln und einer etwaigen Verwechslung mit ihnen. Denn wenn Gallienus den Christen alle ihre religiösen Stätten und Cömeterien zurückgeben, wenn Diocletian eine große Menge christlicher Kirchen in Rom zerstören ließ: so setzen beide Fälle ein längeres Bestehen christlicher Andachtsorte voraus. Diese fanden die ersten Christengemeinden in Privathäusern, in Rom namentlich im Hause des Senators Pudens (auch der Ueberlieferung nach bei Caecilia, Euprepia, Lucina und Anastasia). Selbstverständlich ist, daß für diese Versammlungen ein möglichst großer

Raum gewählt werden mußte; und dem entsprach in den Häusern der Vornehmen und Reichen das Triclinium. Nach Plinius (H. N. 36, 4. 5) waren diese Triclinien sehr groß und geräumig, und nach Vitruvius (6, 5.) „von oblonger Form, doppelt so lang als breit, häufig nach ägyptischer Anlage mit einer kleinen Säulenstellung über der untern größern, mit Fensteröffnungen in den Zwischenräumen; so daß sie das Ansehen von Basiliken erhielten." Nun aber waren, wie wir oben gesehen, mit vielen Häusern und Palästen der römischen Großen wirkliche Basiliken verbunden, und in ihnen, soweit sie von ihren Besitzern dem christlichen Cultus gewidmet wurden, haben wir die ältesten christlichen Kirchen zu erkennen. Als die vornehmste von ihnen wird die Hausbasilica des lateranischen Palastes angesehen, die auch deßhalb, nachdem derselbe dem Bischof Sylvester geschenkt worden, den Namen der Mutterkirche des christlichen Abendlandes erhalten hat; obschon sie selbst Hieronymus noch die „Palastbasilica des Lateranus" nennt. — Als eine solche christliche Kirche wird auch (von Hieronymus Chronic.) die Hausbasilica des Sicininus aufgeführt. Es sind dieß demnach Beispiele von der Benutzung altrömischer Gebäude für die neue Religion und zwar mit Beibehaltung des ursprünglichen Namens „Basilica."*)

Ihre Form hat wie die öffentliche oder forensis Basilica ein Oblongum zur Grundlage, das innerhalb seiner Umfassungsmauern nach der Länge durch Säulenreihen in mehre Schiffe getheilt war, deren mittleres mit seinen Mauern die Nebenschiffe überragte, an jeder Seite eine Reihe Fenster, und als obern

*) Euseb. Hist. Eccl. VIII. 2. erzählt sogar von neuen Kirchenbauten zwischen der Valerianischen und Diocletianischen Christenverfolgung. Vgl. Bingham, Orig. VIII. I. §. 13. 55. III. p. 141. Lactantius de mort. persecutorum c. 12.

Abschluß ein Giebeldach mit offner Dachrüstung hatte. Dazu kam eine Vorhalle vor dem Haupteingang und diesem gegenüber eine halbkreisrunde Nische (Concha oder Absis).*)

Von einer ursprünglichen und eigenthümlichen christlichen Architektur kann demnach keine Rede sein. Die ältesten Kirchen waren heidnische, nur nicht dem Götterdienst gewidmete, Gebäude.

Sie waren aber nicht die einzigen Stätten für den kirchlichen Cultus. Der althergebrachten Sitte der Todtenopfer folgend, vereinigten sich die Christen zu gottesdienstlichen Versammlungen an den Grabstätten der Ihrigen, namentlich aber an denen der Martyrer. Die dankbare Verehrung der glaubenstreuen, todesmuthigen Zeugen der neuen Religion zeichnete ihre Gräber vor andern aus und machte die Jahrestage ihres Martyriums, als ihre „Geburtstage", zu kirchlichen Festen, die an ihren Gräbern gefeiert wurden. Dieß führt uns zu wirklich und ursprünglich christlichen Bauten: in die Grabeshöhlen der Katakomben! Es ist ein eigener bedeutungs- und vorbedeutungsvoller Umstand, daß wir zu den Todten hinabsteigen müssen, um die ersten Lebenszeichen der neuen Kunst aufzusuchen. Wie das Christenthum selbst im Verborgenen zu der weltbeherrschenden und weltbeglückenden Macht erwuchs, so entfaltete das Saamenkorn der neuen Kunst seine ersten Keime im dunkeln Schooß der Erde!

Die **Katakomben**, deren ausgedehnteste vor den Thoren Roms, andere bei Neapel, in Sicilien und an andern Orten angelegt worden, sind unterirdische, in Tuf, Sand oder Puzzolana, theils regel-, theils unregelmäßig gegrabene, schmale, etwa 8 Fuß hohe (auch höhere) Gänge, in mehren, durch Treppen

*) Ausführliches hierüber bei J. A. Meßmer a. a. O.

verbundenen Stockwerken über und unter einander.*) Reihenweis und horizontal sind die Gräber mit flacher, oder mit gewölbter (Monumenta arcuata) Decke in die Wände der Gänge übereinander als Vertiefungen oder Fächer eingehauen, in welche die Leichname eingeschoben und mit einer steinernen Platte, auf welcher der Name des Verstorbenen mit einem Spruch und auch wohl einem sprechenden Zeichen Platz fand, abgeschlossen wurden. Licht und Luft fanden Eingang durch senkrecht an die Oberfläche emporgeführte Schachte oder Kamine. Stellenweis erweitern sich die Gänge zu Kammern oder Capellen, die nicht selten paarweis, rechts und links vom Gange in verschiedenen Dimensionen angelegt sind. Es sind Familien-Grabstätten, oder auch die letzten Ruheplätze für ausgezeichnete Glieder der Kirche, für Bischöfe, Heilige und Martyrer. Eine feste Grundform für diese Art Capellen gab es nicht. Wohl war darin die Stelle mit dem Sarkophag des Heiligen (das Arcosolium) ausgezeichnet, eine horizontale Vertiefung des Raumes, in der Regel halbkreisförmig nach oben abgeschlossen (eine sehr nahe liegende Erinnerung an die Tribune der Basiliken), mit Malereien geschmückt, auch wohl mit Pfeilern oder Säulen umgeben, die der gewölbten Decke des kleinen Heiligthums zur Stütze dienen. Außer dem Sarkophag waren auch wohl noch einzelne Gräber (cubiculi) in die Wände vertieft; und auch hier fehlten Malereien nicht. Der Sarkophag, meistentheils mit der Rückwand in die Mauer eingelassen, war mit einer Marmorplatte bedeckt, die zur Feier der Mysterien der Eucharistie diente, und bald als mensa, memoria, marty-

*) Abbildungen in den nachbenannten Werken von Bosio, Arringhi, Bottari etc. auch bei D'Agincourt, histoire d. B. A. I. Architecture.

rium, confessio bezeichnet das Urbild des spätern Kirchenaltars geworden ist.*)

Die ältesten Inschriften in den Katakomben weisen mit Sicherheit auf den Anfang des zweiten Jahrhunderts hin.**) Die vorzüglichsten Katakomben Roms sind die von S. Sebastiano an der Via Appia, S. Lorenzo vor dem Thor gl. N., S. Agnese vor Porta Pia und die in neuester Zeit wieder aufgefundenen von S. Calisto unweit S. Sebastiano, ferner von S. Ponziano vor Porta Portese, von SS. Thrason und Saturnino vor Porta Salara, von S. Alessandro auf dem Wege nach Tivoli; der H. Cyriaca, an der Stelle wo Laurentius und Hippolytus hingerichtet worden; des H. Hermes; der H. Priscilla an der neuen Via Salaria; der HH. Marcellinus und Petrus bei Tor Pignatara; ferner die Platonia, die Katakomben des Prätextatus, und des H. Sixtus.

In den Katakomben von S. Ponziano ist ein Baptisterium, ein Bassin, zu welchem man hinabsteigen mußte zum Untertauchen.***)

---

*) Augustin. Serm. 10. T. V. p. 1250. Augusti, Denkwürdigkeiten, XI. 436.

**) S. Röstell a. a. O. p. 373.

***) Aeltere Werke über die Katakomben sind: Bosio, Roma sotterranea, 1632. — Arringhi, Roma subterranea, 1659. — Bottari, sculture e pitture sagre estratte dagli cimiteri di Roma, 1737. faßt alles zusammen, was seine Vorgänger vereinzelt haben. — Boldetti, osservazioni sopra i cimiteri. Roma 1720. — Dionysii sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta, Romae 1773. Alle mit Abbildungen und Erklärungen, die jedoch — vornehmlich im letzten Werke — ungenügend und selbst fehlerhaft sind. — D'Agincourt, Histoire de la peinture: nicht besser. In Bunsens; Beschreibung Roms I ein gediegener Aufsatz von Röstell. — Marchi, monumenti delle arti primitive nella metropoli del Cristianesimo 1844—47. Neueste Werke: Cav. De Rossi, Roma sotterranea cristiana, 1864. — L. Perret, Les Catacombes de Rome, Paris 1855. Beide mit trefflichen Abbildungen.

Gleich ihren heidnischen Vorfahren pflegten auch die Christen die Gräber ihrer Angehörigen zu kennzeichnen und mit einem Trostspruch oder Sinnbild zu versehen. Sie bedienten sich der bildenden Künste, um den Grabstätten selbst angemessene Form und entsprechenden Charakter zu geben, und die Phantasie mit Vorstellungen und Bildern der durch den neuen Glauben verkündigten Hoffnung zu erfüllen. Sowie sie sich der üblichen Schriftsprache und Redensarten („in pace" rc.) bedienten, so behielten sie auch aus der Zeichenschrift der Alten vieles bei und formten nach ihr sich allmählich eine neue, christliche.

So finden wir in den Katakomben im engen Raum vereinigt die Thätigkeit der Baukunst, die die gewölbten Decken und regelmäßigen Wände schuf; die Bildnerei, die die Sarkophagplatten und Geräthe, und die Malerei, die die architektonischen Räume mit heiligen Zeichen, Gestalten und Geschichten schmückten.

Die Baukunst richtete sich in Form und Einrichtung wie in der Anordnung der Decoration nach dem Vorbild antiker Grüfte (Columbarien und Mausoleen). Bildnerei und Malerei gewannen, wenigstens zum größten Theil, aus der neuen Lehre einen neuen Stoff, wenn auch zur neuen Form die gestaltende Kraft gebrach.

## B. Malerei.*)

Die Kunst ist religiösen Ursprungs und, wie die Mythologie, eine Sprache zur Bezeichnung von Ideen und Gedanken. Das gibt ihr ihr symbolisches Gepräge, das ihr bleibt, bis sie,

*) Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Altona 1825. (Mit ziemlich vollständiger Aufzählung und Erklärung.) — Schöne, Geschichtforschungen über die kirchlichen Gebräuche und Einrichtungen der Christen. — Kopp, Schriften und Bilder der Vorzeit.

Bild und Sache verwechselnd, in den Naturalismus, in die Nachahmung der Wirklichkeit verfällt. Wenn aber auch alle Kunst von idealer Bedeutung symbolisch ist, so ist damit nicht gesagt, daß jedes Symbol den Anspruch machen dürfe, ein Kunstwerk zu sein. Es ist ein weiter Weg vom einfachen Zeichen bis zur vollendeten Darstellung; vom Fisch bis zum Gottes-Sohn und Heiland der Welt! Wenn aber die christliche Kunst anfänglich sich vorzugsweis im Kreise einfacher sinnbildlicher Zeichen hält, so muß das — namentlich in Rom — diesem Sammelplatz der herrlichsten Kunstwerke und einer ausgebreiteten Kunstthätigkeit, einen in besondern Verhältnissen liegenden Grund haben. Und der war da! Aus dem Judenthum hatten die Judenchristen, die wohl anfangs die Mehrzahl der Gemeinde bildeten, Scheu und Abscheu vor Bildern in die neue Religion herübergenommen. Origenes (gest. 251) sagt:*) „Im jüdischen Staate war kein Maler, noch Bildhauer zugelassen, da die Gesetze dergleichen Leute verboten, damit ungebildeten Menschen keine Gelegenheit gegeben würde, ihre Seelen durch solche Lockungen vom Dienste Gottes auf irdische Dinge abzulenken." Nach den Constitutiones apostol. VIII. 32 werden „Künstler wie die, so ein unehrliches Gewerbe treiben, verabscheut." Dasselbe sagt Tertullian idololatria c. 11; ja es wurde Keiner getauft, ehe er der Kunst entsagt hatte.**) Da nun aber die Judenchristen dessenungeachtet das Bedürfniß fühlten, ihre religiösen Anschauungen und Gedanken zu versinnlichen, so suchten sie nach Zeichen dafür, die der Gefahr der Idololatrie nicht leicht ausgesetzt waren. Neben ihnen aber zählte die Gemeinde mit gleicher Berechtigung Heidenchristen, die die Scheu vor Bildern nicht nur nicht theil-

*) Origenes c. Celsum IV. 31, p. 524. ed. Ruaei.
**) Bingham, Origines Eccl. IV. 223.

ten, sondern vielmehr nach der Väter und Urväter Sitte das Verlangen hatten, das Uebersinnliche und Ungegenwärtige sinnlich wahrnehmbar und gegenwärtig vor Augen zu haben, wozu nur die Kunst hülfreiche Hand bieten konnte.

Wenn ich von ihren Dienstleistungen vorerst zur Malerei mich wende, geschieht es, weil sie mir früher eingetreten zu sein scheint, als die Bildnerei, deren Aufgaben complicierter erscheinen und mehr Kräfte beansprucht haben dürften, als diejenigen der Malerei.

Von Bethäusern und Kirchen der vorconstantinischen Zeit haben wir keine genauen Berichte und wissen von ihrer etwaigen künstlerischen Ausschmückung nichts. Die Quelle für die Kenntniß der ältesten christlichen Kunst im Abendlande bleiben die Katakomben, die — wie wir wissen — dem doppelten Zwecke dienten, Begräbnißorte und Stätten der Andacht und des Cultus zu sein. Hier finden wir nebeneinander aus derselben Zeit einfache, symbolische Zeichen und auch symbolische Gestalten und Darstellungen, zu denen sich dann Erinnerungen an die Gründung und Gründer der Kirche und an religiöse Gebräuche reihen.

Bei der ursprünglichen und vorwiegenden Bedeutung der Katakomben als Grabstätten konnte kein Gedanke sich unmittelbarer und lebhafter aufdrängen, als die Vertröstung der Gläubigen auf ein unvergängliches Leben durch Christus, der dem Tode die Macht genommen und die seinige mit der Auferstehung aus dem Grabe verbürgt hatte. Dahin deuten die wiederkehrenden Bilder oder Zeichen auf und neben den Grabplatten und in Verbindung mit ausgedehnten Wand- und Deckenmalereien: die Palme das Zeichen des Sieges schon bei den Heiden, wie auch, mit und ohne Phönix, Sinnbild des stets neu sich erzeugenden Lebens, nach der Sage, die (nach Plinius, Hist. nat.

XIII. 9.) im Alterthum von diesem Baume galt; *Weinranken*, schon antik in Verbindung mit bacchischen Mysterien, Sinnbild der Stoffveredelung, oder des Geistigen in der Materie; der *Pfau*, ebenfalls schon bei den Heiden wegen seines sich erneuenden Gefieders ein Sinnbild der Unsterblichkeit; *Vögel* überhaupt, schon bei den Alten Sinnbilder der frei gewordenen Seele; der *Anker* als Zeichen einer auf festem Grunde ruhenden Hoffnung; die *Lyra*, wegen des unsichtbar ihr innewohnenden Geistes der Töne; das constantinische Kreuz ☩, oder die Anfangsbuchstaben Christi ☧ (das Labarum) zur Erinnerung an ihn; ja sein ganzer Name und Charakter als Buchstabenräthsel *ΙΧΘΥC*, d. i. *Ιησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Cώτηρ*; Jesus Christus Gottes Sohn Heiland, aber als *ἰχθύς* zugleich *Fisch*, weßhalb man ohne Weiteres den Fisch, selbst in der Hand des Tobias, als Ersatz für den Namen Christi gebraucht hat; die *Taube* (*περιστερὰ*) als Zahlenräthsel ($\pi = 80$, $\varepsilon = 5$, $\varrho = 100$, $\iota = 10$, $\sigma = 200$, $\tau = 300$, $\varepsilon = 5$, $\varrho = 100$, $\alpha = 1$) womit Christus als $A$ (= 1) und $\Omega$ (= 800) in Zahlen ausgedrückt ist; dann mit dem Oelzweig als Sinnbild der Versöhnung Gottes nach der Sündfluth. Der *Löwe* — entweder der Löwe vom Stamm Juda, also Christus, oder im entgegengesetzten Sinne, wie schon bei den Heiden, als die rohe Naturkraft des Todes, woran sich die *Schlange* und der *Rabe* als Sinnbilder der Sünde und auch des Todes anreihen; das *Lamm* als das apokalyptische Bild Christi; in der Mehrzahl die Apostel, oder auch die Gemeinde der Gläubigen; der *Hirsch*, als Sinnbild der Unsterblichkeit wegen des sich stets erneuenden Geweihs, auch wohl mit Anspielung auf die Seele, die nach dem Wasser des ewigen Lebens dürstet; das *Schiff*, das sie aus den Stürmen des diesseitigen Lebens in den Hafen der Ewigkeit trägt; der *Hahn*, das Zeichen der Wachsamkeit vor allem für das

Gewissen; mit gleicher Bedeutung auch der sehr leise schlafende Hase; der Kranz als Krone des ewigen Lebens, vornehmlich wohl bei Martyrern; Blätter, denen neue nachwachsen, wenn sie verwelken; die Waage, abzuwiegen Gutes und Böses. Vier Quellen als Andeutung des Paradieses, daraus sie entspringen, oder auch für die 4 Evangelien.

Die figürlichen Darstellungen sind theils aus dem Alten Testament genommen, theils aus dem Neuen, theils sind sie auch Erinnerungen aus dem heidnischen Alterthume, oder sie beziehen sich auf kirchliche Gebräuche und auf die in den Gräbern Ruhenden selbst. Mit Ausnahme der letztern, betender Gestalten, sind die Darstellungen nicht einfach mit Bezug auf ihren Gegenstand, sondern in ihrer sinnbildlichen Bedeutung aufzufassen. Wir erkennen darin den Charakter der antiken Kunst, die mit ihren Sarkophagreliefs der christlichen Kunst zum Vorbild geworden, im Besuch der Luna bei Endymion den sanften, in der Tödtung der Niobiden den plötzlichen Tod, im Bacchusfest Tod und Auferstehung u. s. w. angedeutet wissen wollte. Darum, wie nahe es lag, und wie entschieden gerade die römischen Christen durch Paulus (im Römerbrief) auf den unmittelbaren Zusammenhang von Christi Tod und Auferstehung mit dem eignen Sterben und ewigem Leben hingeführt worden, so ist doch Christi Tod, Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt weder einzeln, noch in einer Bilderfolge in den Katakomben abgebildet worden; wohl aber wird auf sie, wie auf den Glauben an Seelen-Unsterblichkeit in vielen Gleichnissen hingewiesen, ganz in Uebereinstimmung auch mit Christus selbst, der seine Lehren gern sinnbildlich einkleidete.

„Der Tod ist der Sünde Sold!“ lautet der Ausspruch des Paulus (Römerbrief 6, 23) und Sünde und Tod sind durch die ersten Aeltern in die Welt gekommen. (Ebendas. 5, 12.)

Deßhalb sehen wir Adam und Eva abgebildet, deßgleichen das Doppelopfer von Cain und Abel, als die Veranlassung des ersten Verbrechens. Sünde aber und Verbrechen waren der Erlösung und Versöhnung Vorbedingung. An die Auferstehung vom Tode und ein unsterbliches Leben erinnern die Bilder: von Noah, der die Sündfluth überlebt; von Moses, wie er (nach Exod. 3, 5) auf Befehl Gottes die Schuh auszieht, eine Stelle auf die sich Christus beruft, wo er den Sadducäern die Auferstehung der Todten aus der Schrift beweisen will, da Gott sich den Gott Abrahams, Isaaks und Jakobs nennt, er aber nicht der Todten, sondern der Lebendigen Gott sei (Luc. 20, 37); von Mosis glücklichem Durchgang durch's rothe Meer, in welchem Pharao untergeht; von Moses, der lebendiges Wasser aus todtem Steine schlägt; von Daniel, den die Löwen unversehrt lassen; vom Jonas, den der große Fisch verschlang und nach dreien Tagen wieder ausspeiete; oder von demselben Jonas, wie ihm unter der Kürbislaube der Unterschied offenbar wird von Absterben einer Pflanzenfrucht und eines Menschen; von des Elias Himmelfahrt im feurigen Wagen. Dahin gehören aus dem Neuen Testament: die Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Cana, als Sinnbild der Umwandlung des unedeln Stoffes in einen edeln; die Brotvermehrung als Anzeichen des in der Materie wohnenden höhern Gehaltes; Christus und die Samariterin, welche „Worte des ewigen Lebens" vernimmt; die Erweckung des Lazarus als Bild der Todes-Ueberwindung; die 5 klugen Jungfrauen, die den Weg zeigen und gehen in's Himmelreich; endlich auch aus der heidnischen Mythologie mit gleicher Bedeutung Orpheus, der in die Unterwelt gestiegen, wie Christus, und die Macht des Todes gebrochen hat; auch Victorien, schwebend oder auf Siegeswagen, sind aus heidnischen Gräbern in die christlichen Katakomben

übergeführt worden; ja in den Katakomben des Prätextatus sieht man den Raub der Proserpina, und auf einem andern Bild wie Mercurius die (Vibia und) Alcestis zum „Dispater“ und „Apracura“ bringt, neben denen 3 Frauen als „Fata“ stehen.

Beziehen sich diese Darstellungen sowohl auf Christi Auferstehung und Himmelfahrt, als auf den Glauben an Seelenunsterblichkeit im Allgemeinen, so haben es andere mit der Bedeutung und dem Leben Christi allein zu thun. Herr der Krankheit wie des Todes treibt er Dämonen aus, heilt Blinde, Gichtbrüchige, Blutflüssige; ja er will überhaupt nicht, daß nur Eine Seele verloren gehe, wie er (Matth. 18, 12. Luc. 15, 4) gleichnißweis von einem Menschen spricht, der hundert Schafe hat, und wenn er eines verliert, die neunundneunzig in der Wüste läßt, um das verlorene zu suchen und wenn er es gefunden, es auf seine Achseln legt und heimträgt mit Freuden. Und wie man sich Christum unter dem Bilde des Orpheus als Bezwinger des Todes gedacht, so dachte man ihn sich unter dem Bilde des guten Hirten, wie er sich selbst geschildert, als den Erretter aus der Gewalt des Bösen und den Folgen der Sünde. Und das ist das beliebteste Sinnbild, unter welchem die ersten Christen sich an der Stätte des Todes den Gottes-Sohn vorstellen mochten. Seine Geburt wird nur durch die Anbetung der drei Magier, oder auch durch deren Besuch bei Herodes bezeichnet; die Scene im Tempel unter den Schriftgelehrten ist fraglich; die Taufe scheint aus späterer Zeit herzurühren; auf die Passion ist nur durch das Opfer Abrahams hingedeutet; dagegen ist er mehrmals abgebildet, von den Aposteln umgeben. Die Scheu vor Darstellungen aus der Passionsgeschichte Christi erstreckt sich auch auf das Abendmahl, auf welches nur durch Agapen (oder Liebesmahle) zurückgewiesen wird, wie andere neutestament-

liche Vorgänge mit Bildern aus dem Alten Testament gemeint sind.

Außerdem galt es noch, dem Gebet um Rettung der Seele für ein ewiges, seliges Leben Ausdruck zu geben, was durch die Abbildung der Gestorbenen in betender Haltung geschah, wobei sie hie und da mit Heiligen in Verbindung gebracht sind. Als eine kirchengeschichtlich interessante Darstellung muß die Weihe eines Priesters in den Katakomben an der alten Via Salaria angesehen werden; auch kommt die Taufe eines jungen Mannes durch Untertauchen, sowie die Einsegnung einer Ehe durch den Bischof vor. Ueberhaupt lag es den Heidenchristen nahe, nach altem Brauch Scenen des Lebens zu geben. So ist auf dem Grund einer Glasschale das Zimmermanns-Leben in 6 Bildern dargestellt. Wenn auch Abbildungen von Todtengräbern (Fossores) in den Katakomben vorkommen, so beweist dieß, daß man ihren Dienst als einen religiösen betrachtete.*)

Wir können nicht unbemerkt lassen, daß die ersten Christen bei der Auswahl ihrer Gegenstände für den Gräberschmuck sorgfältig alle Trauer erweckenden Vorgänge vermieden und nur solche ausgewählt haben, die im Angesicht des Todes Trost gewähren, die Hoffnung auf Unsterblichkeit der Seele wecken und stärken sollten; ja selbst die entfernte Anspielung auf den Tod Christi in dem Opfer Abrahams verlor ihre Bitterkeit durch den Gedanken, daß Gott ja das Opfer verhütet, Isaaks Leben gesichert hatte. Und damit wird es sich auch erklären, daß die Apostel und andere Martyrer nur in ihrer ewigen Herrlichkeit dargestellt sind und selbst die unter Nero (nach allgemeiner Annahme) vollzogene Hinrichtung von Paulus und Petrus in den Katakomben mit keiner Linie angedeutet ist.

*) Abbildungen vorzüglich bei Perret a. a. O.

Sehen wir nun zu, in welcher Weise und Ordnung die verschiedenen Bilder angebracht worden, so kommen wohl viele von ihnen vereinzelt vor neben einer Grabplatte; andere aber sind theils als Deckenbilder in den Capellen zu einem Cyclus verbunden; und wieder andere nehmen die halbkreisrunde Wand im Arcosolium ein.

In einer der obersten Capellen in den Katakomben des Calixtus ist die Decke so eingetheilt, daß acht kleinere Bilder ein im Achteck eingerahmtes großes umgeben.*) Im letztern sieht man Orpheus zwischen Bäumen auf einem Stein sitzen, und mit dem Klang der Lyra die Thiere an sich locken und die Bäume zwingen, sich vor ihm zu neigen; denn die Natur ist ihm unterthan, wie dem, dessen Sinnbild er ist. In den umgebenden Feldern ist Moses am Felsenquell, Daniel in der Löwengrube, die Erweckung des Lazarus, und der gute Hirte abgebildet; die vier andern Felder enthalten Schafe und Rinder; die Gewölbzwickel Tauben mit dem Oelzweig. — An einer Capellendecke in den Katakomben der HH. Marcellinus und Petrus nimmt der Gute Hirte die rundeingefaßte Mitte ein; in den 8 Feldern ringsum wechseln betende Gestalten mit Tauben auf dem Oelzweig ab; die Gewölbzwickel nehmen liegende Hirsche ein. Eine andere Gewölbdecke in denselben Katakomben ist so eingetheilt, daß der Gute Hirte in der Mitte, quadratisch eingefaßt, von Tauben und Kronen abwechselnd umgeben ist, daran sich 4 größere lunettenartige Felder schließen mit Noah in der Arche, dem Opfer Abrahams, Daniel in der Löwengrube und der Erweckung des Lazarus; die Zwickel nehmen Böcke ein. — Eine der schönsten Decken dieser Art ist in den Katakomben von S. Agnese, wo der Gute Hirte in der Mitte im runden Rahmen von einem Achteck eingefaßt ist, auf dessen Grundlinien

*) Abbildung in meinen Denkmalen der Ital. Malerei.

Tauben stehen. 4 quadratische Felder enthalten den Sündenfall, Moses am Felsenquell, Jonas in der Kürbislaube und eine Betende; dazwischen Urnen mit Früchten und in den Zwickeln wieder Tauben auf Oelzweigen. Im Arcosolium dieser Capelle, die sich durch ein Presbyterium, eine halbkreisrunde Nische, zwei in den Tuf gehauene Stühle und zwei Säulen unter dem Bogen auszeichnet, ist Christus unter seinen Jüngern abgebildet. In den Halbkreisfeldern der Arcosolien sind öfter Liebesmahle gemalt; aber auch Heilige zwischen Betenden, auch wohl nur die Bildnisse der Verstorbenen in betender Stellung, oder mehre Heilige neben einander, wie z. B. die H. Cyriaca zwischen Paulus und Petrus.

In Betreff der Charakterzeichnung ist es bemerkenswerth, daß sich für die heiligen Personen in den ersten Jahrhunderten noch kein Typus festgestellt hatte. Christus wird bald sehr jung, selbst unter seinen Jüngern, bald älter und auch sehr alt, bald mit kurzem, bald mit langem gescheitelten Haar; bald mit, bald ohne Bart abgebildet. An ein wirkliches Bildniß war ohnehin nicht zu denken. Die Juden duldeten keine Bilder von Menschen und so hätte auch kein Jude (mithin auch Lucas nicht) die Geschicklichkeit besessen, ein Bildniß von Christus zu machen. In einer Zeit, in welcher die Symbolik der Kunst selbst auf der niedrigsten Stufe, durch bloße Zeichen schon zu befriedigen vermochte, konnte von einer individuellen Charakteristik, selbst nur einer Unterscheidung der Juden- und Heidenchristen, nicht die Rede sein. Ja auch auf einer höhern Stufe, wo es galt, bestimmte Personen und Handlungen darzustellen, begnügte man sich mit möglichst verständlicher Andeutung des Gegenstandes, ohne zu fragen, ob Daniel jemals so zwischen zwei Löwen gestanden haben könne, wie die Katakombenbilder ihn zeigen; ob Noah Platz nur für sich, geschweige für seine Familie nebst

allem paarweis angesammelten Gethier in dem Kästchen gehabt haben könnte, dessen Deckel wir ihn aufstoßen sehen; ob Lazarus als ein solches, einer Schmetterlingspuppe ähnliches Wickelkind im Grabe nicht einmal gelegen, sondern gestanden habe, als ihn Christus ins Leben zurückrief, wie das im Bilde vorgestellt wird. Genug, daß die Auffassung eine symbolische, und die Hauptbetonung dem innewohnenden Gedanken blieb, der sich u. a. auch in dem Parallelismus der Bilder aussprach. So entsprach z. B. die Erweckung des Lazarus der Erweckung des Wassers aus dem Felsen; oder auch der Errettung Isaaks vor dem Opfertode; oder es wurde auch der Gegensatz hervorgehoben: der gute Hirte gegenüber dem schlechten 2c. Selbst, wo das Bild dem wirklichen Leben entnommen war, wie bei den Liebesmahlen, den Bildnissen der Verstorbenen u. dgl. m., sieht man deutlich, daß man über die allgemeine Bezeichnung nicht hinaus gehen wollte, höchstens daß man den Unterschied des Alters betonte zwischen Moses, als er sich vor Gott im Feuerbusch die Sandalen löste, und demselben Moses, als er das Wasser aus dem Felsen hervorzauberte.

Die Mittel der Darstellung waren vorzugsweis traditioneller Natur. Aus heidnischem Gebrauch war die Form der Segnung mit aufgehobenem Zeige- und Mittelfinger herübergenommen; ebenso die Form des Gebets: stehend mit aufgehobenen und nach seitwärts ausgestreckten Armen; für Heilung oder für Weihe war Handauflegen die Bezeichnung, die Wunderthaten wurden mit einem Zauberstab ausgeführt. Dabei war die Stellung in der Regel mehr als nothwendig bewegt, ja Kopf und Hals scheinen oft aus dem Zusammenhang gerissen, und die Hüften stark seitwärts getrieben. Wenige Personen, und noch weniger Speisen und Getränke genügten zur Darstellung des Abend- oder Liebesmahles; das Essen wird oft nur durch Be-

rührung des Mundes mit dem Zeigefinger ausgedrückt und das Trinken (vielleicht) nur ein Mal auf antike Weise mit dem aus der hochgehaltenen Flasche nach dem Mund geleiteten Strahl des Weins.

Die Tracht sowohl der Männer, als der Frauen ist die altrömische, deßgleichen die Art den Mantel umzuschlagen, wie früher beschrieben wurde (S. 26). Die Frauen haben aber oft ein weißes Kopftuch statt des Mantels als Kopfbedeckung; bei Männern kommt die sog. phrygische Tracht, die jetzige Fischerkutte, zuweilen vor, bei Frauen ein Oberkleid, bestehend aus einem langen Stück Zeug, mit einer Oeffnung in der Mitte, durch welche der Kopf gesteckt wurde, und das von beiden Seiten über die Arme fiel, Vorderkörper und Rücken bedeckte und unten abgerundet war. Dieses Kleidungsstück hatte auch zuweilen weite Aermel, unterhalb welcher die Theile zusammengeheftet waren, so daß aus dem Mantel ein Ueberzieher geworden. Stehende Merkmale dabei für ausgezeichnete Personen sind farbige Streifen, die senkrecht von beiden Schultern über Brust und Unterleib bis zum untern Rand des Kleides niedergehen, wahrscheinlich aufgeheftet sind, auch wohl einmal frei aufliegen. Die Haartracht der Männer ist willkürlich, lang oder kurz, der Bart geschoren, gestutzt oder lang herabgehend; die Haartracht der Frauen besteht oft in einer als Krone um den Scheitel gelegten Flechte; sehr oft bilden die Haare über der Stirn eine Art zweitheiliger Schleife.*)

Der Styl kann selbstverständlich kein anderer, als der von der jüngsten heidnischen Kunst überlieferte sein. Breite Formen des Nackten und der Gewänder, deren Faltenzüge mehr angedeutet als durchgebildet sind. Die Zeichnung sehr unvollkom-

*) Abbildung in meinen Denkmalen Ital. Malerei.

men, namentlich in den Proportionen, in der Verbindung der Gliedmaßen und in der Kenntniß der Formen. Daher manierierte oder unmögliche Bewegungen, namentlich von Kopf und Hals. Die Modellierung beschränkt sich auf eine leichte Schattenangabe, ohne Mitteltinten. Die Carnation ist röthlich-gelb; in den Gewändern herrscht Weiß vor, doch haben sie auch grünblaue, gelbe, röthliche, purpurne und grüne Farben. Die Technik ist die der Frescomalerei.

## C. Bildnerei.

Der Bildnerei war in der alt-christlichen Kunst ein sehr enger Wirkungskreis angewiesen. Das christliche Museum des Vaticans bewahrt die Statue eines jungen Hirten, der ein Lamm auf seinen Schultern trägt.*) Die Arbeit ist so vortrefflich, als keine aus der Zeit der Verbreitung des Christenthums, so daß ich sie für eine antike Arbeit ohne die symbolische Bedeutung halte. Wohl aber ist sie das Vorbild geworden für viele Darstellungen des „Guten Hirten", wie denn eine Copie derselben, wie es scheint aus dem 3. Jahrhundert, behaftet mit allen Mängeln der damaligen Kunst neben ihr steht. — Am Eingang desselben Museums ist die sitzende Statue des Hippolytus, Bischofs von Porto im 3. Jahrhundert, aufgestellt.**) Sie ist im J. 1551 auf dem Ager Veranus gefunden worden; allein der ganze Oberkörper nebst dem Kopf sind neu; der Untertheil mit dem Stuhl sind von guter antiker Arbeit, so daß es sehr bedenklich ist, diese Statue auf Rechnung altchristlicher Kunst zu setzen. Von andern statuarischen Arbeiten ist mir nicht bekannt, daß sie als altchristliche in Anspruch genommen worden. Dagegen hat sich eine große Zahl von Sarkophagen erhalten, deren

*) Abbildung in meinen Denkmalen Ital. Bildnerei.
**) Abbildung in Hippolytus von Bunsen.

Ursprung und Bestimmung unzweifelhaft christlich ist, und die wir als die bei weitem bedeutendsten christlichen Kunstdenkmale aus den ersten vier Jahrhunderten anzusehen haben. Sie sind den altrömischen Sarkophagen nachgebildet: oblonge, rechtwinkelige Särge von Marmor oder anderen Steinen, mit einem oft ziemlich hohen Deckel zum Verschluß. Die Vorder- und auch oft die Nebenseiten des Sarges, wie des Sargdeckels sind mit Reliefs bedeckt, oft nur mit gewundenen Cannelierungen und irgend einem Symbol, oder mit kleinen Säulen und Bogenstellungen verziert. Man findet solche Sarkophage an allen Orten, wohin das Christenthum in den ersten Jahrhunderten von Rom aus verbreitet worden; die meisten hat man aus den römischen Katakomben geholt; diese sind theils im Vatican, theils im Lateran, auch auf dem Capitol aufgestellt; einige der vorzüglichsten und wichtigsten in den vaticanischen Grotten unter der St. Peterskirche.*) Die in Verona aufgefundenen Sarkophage (in S. Giovanni in Valle) stimmen ganz mit den römischen.**) Für die Auswahl der darin aufgestellten Gegenstände sehen wir dieselben Prinzipien maßgebend, wie bei den Malereien der Katakomben, nur ist sie um etwas reicher. Zwar die dem Alten Testament entlehnten symbolischen Bilder haben wenig Zuwachs erhalten. Zu Adam und Eva, zum Opfer Abrahams, zu der Himmelfahrt des Elias, der Geschichte des Jonas, des Daniel in der Löwengrube, dem Durchzug durchs Rothe Meer, zu Mo-

*) Ant. Bosio, Roma subterranea, Romae 1632, mit Kupfern. — Paul. Arringhi, Roma subterr. novissima. Paris 1659. 2 Bde. — M. A. Boldetti, osservazioni sopra i cimiteri, Roma 1720. — Bottari, sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma, 1737. — Dionysii sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta, Romae 1773. Alle Abbildungen, vornehmlich im letzten Werke, ungenügend und selbst fehlerhaft, was zum Theil auch von den Erklärungen gilt.

**) Abbildung bei Maffei, Verona illustrata.

ses am Felsenquell ist nur noch der versuchte Abfall der Israeliten von Moses vor dem Wunder des Felsenquells getreten als Anspielung auf die Gefangennehmung Christi; ferner Moses, aus der Hand Gottes das Gesetz empfangend, die Grundlage der Erlösung durch Christus; Hiob als Sinnbild der Begnadigung nach aufrichtiger Buße. Dagegen fehlt die in den Malereien oft wiederkehrende Darstellung von Moses, wie er vor dem feurigen Busch die Sandalen löst. Auch das der Mythologie entlehnte Bild des Orpheus ist meines Wissens auf keinem Sarkophag. Zu den neutestamentlichen symbolischen Darstellungen kommt die Erweckung von Jairi Töchterlein; dagegen fehlen die Klugen Jungfrauen. Sehr erweitert ist der Bilderkeis aus dem Leben Jesu. Zwar fehlt der Besuch der Magier bei Herodes; dafür ist die Anbetung der Hirten zur Anbetung der Magier hinzugefügt; ferner die Segnung der Kinder, der Hauptmann zu Capernaum, der Einzug in Jerusalem, die Austreibung der Händler aus dem Tempel, die Gefangenehmung, die Verleugnung Petri, Christi Verantwortung vor dem Hohenpriester und vor Pilatus, dessen Unschuldwäsche, die Kreuztragung (?), Christus in Emaus; derselbe auch als Mittelpunkt der neuen Religion über den 4 Paradiesesflüssen. Die Bildnisse und Bildnißgestalten sind reich umgeben mit andern Darstellungen; eine ganz besonders oft wiederholte Anwendung findet der Gute Hirte, für welche Darstellung man sich wie in so vielen andern Fällen, an antike Vorbilder hielt, z. B. an einen Paris, den man im Museo profano des Vaticans sieht. *) Kirchliche oder religiöse Handlungen, Agapen, Priesterweihen, Trauungen u. s. w. sind in den Sarkophagreliefs nicht dargestellt, so wenig als die Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi.

*) Abbildung in meinen Denkmalen Ital. Bildnerei.

Für die Anordnung dieser Reliefs sind die heidnischen Sarkophage Vorbilder geblieben. Meistentheils sind möglichst viele Ereignisse gedrängt neben einander gestellt, und zwar so, daß dieselbe Gestalt sich in der Reihe der Figuren mehrmals wiederholt, ja selbst ohne Zwischenfigur, und ohne irgend eine architektonische Zwischenwand. Es sind aber auch, ebenfalls nach antikem Muster, die einzelnen Gestalten durch Arcaden oder Nischen von einander geschieden; oder es ist in der Mitte eine Bildnißfigur, oder deren Brustbild angebracht und von beiden Seiten mit Darstellungen umgeben. Die Reliefs nehmen gewöhnlich die ganze vordere, zuweilen auch die Seiten-Fläche des Sarkophags und seines Deckels ungetheilt ein; oft aber wird die Tafel auch in zwei horizontale Reihen getheilt.

In der Composition herrscht nicht durchaus jene Einfachheit, Symmetrie und parallele Zusammenstellung, wie bei den Malereien; jedoch ist sie nicht ausgeschlossen. So steht der Gute Hirte dreimal neben einander: rechts als Hüter, links als Melker und in der Mitte als Retter des verlorenen Schafes; oder auch so, daß rechts und links von der Mittelfigur noch je 6 Apostel und 6 Schafe stehen; ein andermal ist die Mitte von einer runden Muschel mit 2 Brustbildern (Paulus und Petrus?) eingenommen, darüber rechts und links eine Hand aus dem Himmel, die eine: Mosen die Gesetztafeln reichend, die andere: Abraham von der Opferung des Sohnes abhaltend; dann aber ist auf einer Seite noch Pilatus, dem das Becken gebracht wird, auf der andern Christus, der Petrus voraussagt, daß er ihn verleugnen werde, die Heilung des blutflüssigen Weibes und die Erweckung des Lazarus; in der untern Abtheilung desselben Sarkophags ist offenbar Moses am Felsenquell absichtlich der Brotvermehrung durch Christus gegenüber gestellt; deßgleichen Daniel zwischen den Löwen der Heilung des Blinden. Ein

andermal bildet der Einzug Christi in Jerusalem das Gegenbild zu dem Durchgang der Juden durchs rothe Meer. Auf einem andern Sarkophag steht Christus zwischen 2 Palmbäumen in der Mitte auf einer Erderhöhung, daraus 4 Quellen fließen (die Evangelien). Von der einen Seite kommt Petrus mit dem Kreuz und empfängt eine Schrift, von der andern Paulus. Links eine Darstellung des Einzugs Christi in Jerusalem: rechts Christus als Gefangener und Angeklagter vor Pilatus; oder bei gleicher Mitte an jeder Seite 6 Apostel. Ein andermal aber hat die ganz gleiche mittlere Gruppe ganz ungleiche oder unbezügliche Nebengruppen: die Brot- und Fische-Vermehrung links, die Samariterin am Brunnen rechts; die Voraussage von Petri Verleugnung links, die Heilung des blutflüssigen Weibes rechts.

Die Darstellung bei diesen Werken der Kunst hält sich bei der durchgängig symbolischen Auffassungsweise, der es im Bilde nicht um den Schein des wirklichen Lebens zu thun ist, im Bereich der Andeutungen, die meist ganz verständlich, zuweilen aber auch — ebenfalls nach antiker Art — sehr räthselhaft und nicht selten wunderlich naiv sind; bei denen aber auch das Hervorheben der Bedeutung, also des Bedeutenden zugleich zum Feierlichen und Würdevollen führt. Darum wo Christus als Krankenheiler auftritt, ist nichts, als die Macht die er ausübt, (keine Liebe, kein Mitgefühl) hervorgehoben, weßhalb er auch immer einen (Zauber-)Stab in der einen, die Schriftrolle des Evangeliums in der andern Hand hält. Daneben streift die Naivetät der Darstellung an's Lächerliche: So wird z. B. Jonas von den Schiffern in den offenen Rachen eines Seeungeheuers, wie in einen Backofen geschoben; so steht Daniel nackt zwischen 2 Löwen, die wie fromme Pudel ihm aufwarten; die Arche Noahs ist ein kleiner viereckter Kasten, aus welchem er nach der Taube langt, aber nicht Platz für seine Beine hat,

geschweige, daß er selbst wieder zurückkriechen könnte; die drei Magier kommen stets im vollen Laufe zum heiligen Kinde auf der Mutter Schooße. In den Gestalten ist überhaupt viel Bewegung ohne ausdrucksvolle, sprechende Motive; nicht sowohl die Handlung sieht man, als die handelnden Personen, unbewegt durch oder für den Vorgang. Adam und Eva sind immer so dargestellt, wie sie erschrocken und verschämt erkannten, daß sie nackt waren; auf den Sündenfall selbst deutet sonst nichts; auch das darauf folgende Verbrechen des Brudermords ist nur von fern angezeigt, indem Cain mit der Garbe, Abel mit dem Lamm zu Gott herantritt, ja sogar nur durch Aehre und Lamm in der Hand der Aeltern. Bei dem Opfer Abrahams reicht wohl eine Hand aus den Wolken, aber nicht bis an das Opfermesser. So sehen wir Christus neben Weinkrügen, das ist die Hochzeit zu Cana; oder neben 7 Körben, die er mit dem Stab berührt, das ist die wunderbare Speisung; oder über einem kleinen Manne, der ein Bett trägt, das ist die Heilung des Gichtbrüchigen u. s. w. In der That sind Stellungen und Bewegungen fast durchweg entweder ritual, wie Segnung und Gebet (nach antiker Weise), oder Wunderwirkung, oder sie sind durch ein conventionelles, durchaus nicht entsprechendes Schönheitsgefühl veranlaßt, so daß sie den späten akademischen Figuren gleichen; alles aber auch nach Weise der spätern antiken Kunst, wie wir sie aus Sarkophagen und pompejanischen Wandgemälden kennen, wo z. B. Venus neben dem sterbenden Adonis, welchem Amor ein Bändchen um den Schenkel legt, ohne alle Seelenbewegung sitzt. Jonas unter der Kürbislaube ist geradezu die Copie eines schlafenden Endymion auf einem Sarkophag im Vaticanischen Museum. Die Gestalt Christi, auch Moses ist in der Regel sehr jung, bartlos, kurzhaarig. Tunica und Mantel sind die Allen gleiche Bekleidung, wobei gewöhnlich der rechte

Arm frei bleibt. Frauen bedecken den Kopf mit einem Tuch, oder auch mit dem Mantel. Eine eigenthümliche, runde, niedrige Kopfbedeckung wiederholt sich sowohl bei alttestamentlichen Scenen, als bei Bildnissen und scheint eine jüdische Tracht gewesen zu sein; die Magier haben stets die phrygische Mütze, und nur Tuniken ohne Mäntel. Der Thron Christi ist der Sella curulis nachgebildet, die segnende Handbewegung ist die bei den heidnischen Rednern und Dichtern übliche, mit der sie vor dem Volk, oder auch nur mit dem Buch oder der Schriftrolle in der Linken abgebildet werden.*) Bildnisse werden, wie bei den Alten, häufig in eine Muschel gefaßt, die zuweilen von zwei Genien gehalten wird. Wo Petrus seinen Glauben betheuert, und wo er Christum verleugnet steht immer der Hahn als Gewissenswächter daneben. Für Himmel und Erde treten noch die alten Götter Uranus und Gäa ein.

Der Styl unterscheidet sich in nichts von dem Styl der heidnischen Sarkophage; im Nackten wie in den Gewändern dieselbe Formengebung; selbst für die neuen Charaktere sind noch keine neuen Typen festgestellt; auch Heiligenscheine kommen nicht vor. In der Zeichnung und Ausführung zeigt sich zwar im Allgemeinen der Kunstverfall; aber doch in sehr verschiedenen Graden, und — was wohl zu bemerken ist — nicht durchweg Hand in Hand mit dem allgemeinen Culturverfall. Wenn aber in diesen Sarkophagen hin und wieder der Geist der antiken Kunst, erwärmt von der neuen beseligenden Lehre, sich zu neuem Leben erheben zu wollen scheint, so zeigt doch die Mehrzahl derselben die stets zunehmende Unfähigkeit, den wachsenden Mangel an Formensinn und an technischer Geschicklichkeit. So sind bei vielen dieser Reliefs die Falten wie Rinnen eingegraben, so daß

*) Abbildung in meinen Denkmalen Ital. Bildnerei.

kaum die Motive noch erkannt werden; so die Locken eingebohrt. Häufig sind die Figuren dickköpfig, kurz und plump, die Gesichtszüge unförmlich; und wenn auch sogar antike Figuren (wie ein Endymion für den Jonas unter der Kürbislaube) copiert werden, so wird doch der Verfall der Kunst nicht aufgehalten, das Schwinden der schöpferischen Kraft nicht verhütet.

## Schlußbemerkung.

Forschen wir nun in den bisher aufgeführten ältesten Zeugnissen einer christlichen Kunstthätigkeit nach den Saamenkörnern, aus denen eine italienisch-christliche Kunst erwachsen konnte, so haben wir dieselben wohl zu unterscheiden von den Einflüssen, unter welchen sie sich entwickeln konnten, und entwickelt haben: von jüdischen und heidnischen Vorstellungen und von heidnischer Weise künstlerischer Darstellung. Zu den Saamenkörnern selbst aber werden wir kaum durch einen Andern sicherer gelangen, als durch den Apostel Paulus, der auf die Bildung der Christengemeinde in Rom den größten Einfluß ausgeübt hat. Sehen wir ab von den „Christlichen Lebensregeln“, die er in seinem Brief an die Römer (vom 12. Capitel an) als die wesentliche moralische Kraft der neuen Religion im Gegensatz gegen jüdische und heidnische Gewohnheiten und Lebensansichten der Gemeinde an's Herz legt, so sind es vornehmlich zwei Lehren, die er als Säulen des neuen Glaubens aufrichtet: durch Einen Menschen ist die Sünde, und mit ihr der Tod in die Welt gekommen; und ebenso durch Einen Menschen die Erlösung von Sünde und Tod, durch Christus! Seine Macht über Sünde, Krankheit und Tod, die ursachlich mit einander verbunden sind, hat Christus durch große Wunderthaten, durch Erweckung von Todten, vor allem durch seine eigene Auferstehung bewährt. Durch ihn und mit ihm ist auch Jedem,

der an ihn glaubt, Unsterblichkeit gegeben! „So aber Christus in euch ist, so ist der Leib zwar todt um der Sünde willen, der Geist aber ist das Leben um der Gerechtigkeit willen. So nun der Geist deß, der Jesum auferwecket hat von den Todten, in euch wohnet: so wird auch derselbige, der Christum von den Todten auferwecket hat, euere sterblichen Leiber lebendig machen um deßwillen, daß sein Geist in euch wohnet.“ Fast alle Darstellungen in den Katakomben wie an den Sarkophagen lassen sich mittel- oder unmittelbar auf diese beiden Grundlehren des christlichen Glaubens zurückführen; und sie sind die Saamenkörner, die reichliche Frucht getragen auf dem Felde der christlichen Kunst. Dagegen war es erst der nachfolgenden Kunstperiode vorbehalten, mit der „Gottheit Christi“ ein neues Saamenkorn aufzunehmen. Denn wie im Römerbrief Gott und Christus auf's entschiedenste aus einander gehalten sind, und das Dogma der Dreieinigkeit noch nicht im entferntesten angedeutet ist: so sehen wir auch in den ältesten römisch-christlichen Kunstwerken kein Symbol der letztern und Christus vor einer Gleichstellung mit Gott gewahrt, der entweder als Greis, oder durch eine aus den Wolken reichende Hand dargestellt ist.

## Zweiter Zeitraum

### vom vierten bis in's elfte Jahrhundert.

---

#### a. Geschichtliche Einleitung.

Große Veränderungen hatte Italien seit dem Untergang des weströmischen Reichs erlebt. Odoaker, der seine Residenz in Ravenna aufgeschlagen, das schon früher an die Stelle des sich selbst und dem Bischof überlassenen Rom getreten war, erlag nach tapfrer Gegenwehr dem Ostgothen-Fürsten Theodorich, der im J. 493 in Ravenna einzog und als König von Italien so ziemlich das ganze noch übrige Gebiet des weströmischen Reichs, Italien mit den Inseln, das südliche Frankreich, die Donauländer, und die adriatischen Küsten beherrschte. Seine Regierung war ebenso wohlthätig, als glorreich; seine Verehrung vor dem classischen Alterthum bestimmte ihn nicht nur zur Schonung und Erhaltung antiker Kunstdenkmale, sondern auch zur Annahme der Lebensweise, Gebräuche und Tracht des Alterthums. Mit ihm versuchte sein Geheimschreiber Cassiodorus aus Calabrien die Wiederbelebung des classischen Geistes auf seinem Gebiet der Literatur, und sein Minister Boethius aus dem Geschlechte der Anicier strebte mit Beiden nach dem gleichen Ziele. Sorgfältig, aber mit vergeblicher Strenge, schied Theodorich die Ro-

heiten und Zügellosigkeiten alter Unsitte von dem Werth antiker Bildung: die Thierhetzen und alles wilde und wüste Vergnügen ließ sich auch das christianisierte Volk nicht nehmen.

Nach Theodorichs Tode 526 folgten wieder schwere sturmvolle Zeiten für Italien, indem der oströmische Kaiser Justinian, seit 527 auf dem Thron von Constantinopel, zur Wiedervereinigung der getrennten Reichshälften seine Heere in Bewegung setzte. Italien und Rom insbesondere litt unsäglich unter den immer sich erneuenden Kämpfen der Byzantiner unter Belisar und Narses gegen die Gothen unter Vitiges und Totila, die mit des Gothenkönigs Tejas Tod in der Schlacht am Vesuv 552 ihr Ende erreichten, das zugleich das Ende der Gothenherrschaft in Italien war.

Italien wurde von Byzanz aus durch Exarchen beherrscht, aber der von dorther ausgeübte Druck und Hochmuth wurde bald so unerträglich, daß man sich, eigner Unmacht bewußt, nach Befreiern umsah und sie in einem andern deutschen Volksstamm erkannte, der sich an den Ufern der Donau niedergelassen hatte: den Longobarden. Sie folgten bereitwillig dem Rufe aus Süden und zogen 568 unter ihrem Führer Alboin über die Alpen. Sie machten Pavia zur Hauptstadt des neuen Reichs, das sich über fast ganz Italien mit Sicilien ausbreitete, führten aber auch verheerende Kriege mit den Byzantinern herbei, unter denen das Land schwere Schäden erfuhr. Zum Glück für Italien kam 590 ein Mann auf den Stuhl Petri, der mit Recht zu den größten Männern der Geschichte gerechnet wird: Gregor I., der in großartiger Weise und mit ungewöhnlichen Kräften das Wohl der Kirche und des Staats gegen die ringsum drohenden Gefahren schützte und dem hochanschwellenden Strom der Verwilderung einen Damm entgegensetzte. Johannes Diaconus sagt von ihm: „er habe die sieben freien Künste zu

den edeln Marmorsäulen im Vorhof des apostolischen Stuhls gemacht." Gegen den von Byzanz ausgehenden Kampf gegen Bilder in den Kirchen trat er als deren Schützer auf mit der nachdrücklich von ihm befolgten Ansicht: „daß Malerei und Bildnerei für den Ungelehrten den Mangel an Schriftkunde ersetzen." Er führte verbesserten Kirchengesang ein und das römische Missale. Tief schmerzten ihn die Spaltungen in der Kirche; die Longobarden wie vor ihnen die Gothen waren Arianer; fast der ganze christliche Norden Europas huldigte dem Arianismus, den die Theologierungssucht der byzantinischen Kaiser nur kräftigte. Gregor aber gelang es durch die in zweiter Ehe mit Agilulf vermählte Königin der Longobarden, Theodelinde, ihn und ihr Volk für die katholische Kirche zu gewinnen, und in gleicher Weise Spanien und Britannien zu bekehren. Dankbar seine Verdienste würdigend hat ihm die Kirche den vierten Platz neben den drei ältern Kirchenvätern angewiesen. Er starb 604.

Gregor hatte noch die kaiserliche Obergewalt anerkannt und die Bestätigung seiner Würde als römischer Bischof von Byzanz erbeten. Danach aber führte die kaiserliche Anmaßung, dogmatische Streitigkeiten als Regierungs-Angelegenheiten zu behandeln, Rom im siebenten Jahrhundert zur Selbständigkeit. Noch entschiedener trat die Spaltung zu Tage, als Leo der Isaurier im J. 726 von Byzanz aus den Vernichtungskampf gegen die heiligen Bilder begann, die alsbald von Gregor II. zu Rom in den Schutz der Kirche gestellt wurden. Ganz Italien und mit ihm der Longobarden König Luitprand stand auf der Seite des Papstes. Luitprand freilich benutzte die Gelegenheit zu eigner Machterweiterung, nahm Ravenna, den Sitz der byzantinischen Exarchen und drang nach Süden vor. Des Papstes Besorgniß vor dem mächtigen Freund beschwichtigte dieser durch

das Geschenk von Sutri, womit er einen neuen, ansehnlichen Baustein zur werdenden weltlichen Gewalt des Statthalters Christi beitrug. Gregor II. starb 731; Gregor III., der ihm unmittelbar folgte, der letzte vom Kaiser in Byzanz bestätigte Papst, versammelte in Rom ein Concilium, in welchem das Interdict über Alle verhängt wurde, welche die heiligen Bilder zerstören würden.

Inzwischen bereiteten sich neue große Ereignisse vor, aus denen die Hierarchie mit einem Kirchenstaat hervorging, anfänglich in Gemeinschaft mit der höchsten weltlichen Gewalt, bald aber im Kampf um den Vorrang mit ihr. Die drohende Haltung der Longobarden hatte den Papst Zacharias bestimmt, sich nach einem Retter in der Noth umzusehen. Wiederum war es ein germanischer Volksstamm, der einen Bruderstamm zu verdrängen berufen wurde. Der Herrschaft der Longobarden in Italien sollten die Franken ein Ende machen. Zu dem Ende wurde zuerst der Usurpator Pipin vom Papst 752 als König anerkannt; von Stephan, dem Nachfolger von Zacharias, der zu dem Zweck über die Alpen gegangen war, im J. 754 nebst seiner Gemahlin und seinen Söhnen Carl und Carlmann in S. Denis bei Paris gesalbt, wodurch jenes bedenkliche Verhältniß von gegenseitigen Verbindlichkeiten entstehen mußte, daraus die verderblichen Kämpfe zwischen Staat und Kirche hervorgegangen, die das Mittelalter in ewiger Spannung gehalten, und selbst in der Neuzeit noch mit — wenn auch unmächtigen doch — stets beunruhigenden Zuckungen sich bemerklich machen. Im J. 756 zwang Pipin den Longobarden-König Aistulf zu einem Frieden, in welchem ansehnliche Landstrecken Italiens dem Kirchenstaat zufielen. Aus den Parteikämpfen um die Krone des Kirchenstaates nach Stephans Tode ging endlich im Februar 771 Hadrian I. siegreich hervor, schleuderte einen Bannfluch

gegen den Longobarden-König Desiderius, der Rom bedrohte und rief die Hülfe des Frankenkönigs Carl an. Rasch erfüllte sich das Schicksal der Longobarden. Nachdem Carl auf dem Maifeld zu Genf i. J. 773 den Krieg verkündet, rückte er vor Pavia; ging Ostern 774 nach Rom, wo er die Besitzungen des Kirchenstaates bestätigte und vermehrte; nahm sodann im Junius d. J. Pavia ein, Desiderius gefangen und machte dem Lombardenreiche ein Ende, nicht ohne neue Vergrößerung des Kirchenstaates. Inzwischen war der Besitz nicht gegen alle Anfechtung sicher gestellt und Carl mußte seinen Römerzug noch oft wiederholen. Als er im J. 800 zum fünften Male nach Rom ging, war Hadrian gestorben und Leo III. hatte seine Stelle eingenommen. Zu Mentana bei Rom vom Papst feierlich empfangen, wurde er darauf von ihm am Grabe des h. Petrus gesalbt, und in überraschender Weise als Imperator gekrönt, wobei auch sein Sohn Pipin die Königskrone erhielt. — So war durch einen letzten entscheidenden Act Italien von dem erstarrten und ersterbenden Osten vollkommen losgerissen; zu einem neuen selbständigen Leben aufgerufen, Kaiserthum und Papstthum zu gemeinsamer Pflege der Culturentwickelung verbunden!

---

Es war ein kurzer Traum von neuauflebender Größe, in welchem Italien seine Zukunft, Europa eine gesicherte Ordnung der Christenheit sah. Aus der Theilung des Reiches und den ihr folgenden Bruderzwisten, den erneuten Angriffen von Seite der Longobarden, der zunehmenden Schwäche der Nachfolger Carls, welche Parteibildungen und Parteikämpfe hervorrief, aus den unvermeidlichen Mißhelligkeiten zwischen kaiserlicher, päpstlicher und particularistisch-weltlicher Gewalt, ging der allmähliche Zerfall der carolingischen Herrschaft hervor. Dazu kamen

die Einfälle der Saracenen in's päpstliche Gebiet, 846 die Plünderung Roms, namentlich der Kirchen der HH. Petrus und Paulus, durch welche die kostbarsten Kunstschätze verloren gingen, wobei sich die Nichtigkeit des kaiserlichen Schutzes herausstellte. Der Niederlage ungeachtet, welche die Saracenen 849 in der Seeschlacht von Ostia erlitten, kehrten sie immer wieder und breiteten ihre Verheerungen über ganz Unteritalien aus, und setzten sich sogar fest daselbst. Nur auf kurze Zeit erstarkte das Papstthum unter Nicolaus I., nach dessen Tode 867 stürmische, selbst blutige Papstwahlen, aus denen eine Reihe sehr schlechter Päpste hervorging, zugleich mit den Kämpfen zwischen Berengar, Guido und Arnulf um die weltliche Obergewalt, um das Vorrecht zu streiten schienen, den letzten Rest gesunden Lebens in Italien zu vertilgen. Zu den Einfällen der Saracenen, die 914 abermals vor Rom erschienen, kamen nun auch im Norden die Raubzüge der Ungarn, um das geängstete Italien an keiner Stelle Kräfte sammeln zu lassen. Vergeblich setzte der Papst Johann X. die Kaiserkrone auf's Haupt Berengars; vergeblich suchte er Hülfe in Byzanz. Denn wurde auch diese gewährt und mit ihr im J. 916 den Saracenen eine siegreiche Schlacht am Garigliano geliefert: so verdoppelten sich im Norden die Einfälle der Ungarn, verstärkt durch burgundische Heerhaufen; in Rom aber, wo P. Johann in der Engelsburg 929 als Gefangener endete, und Päpste auf Päpste in rascher Folge den Stuhl Petri einnahmen, war unter schmachvoller Weiberherrschaft (einer Marozia u. A.) die grenzenloseste Verwilderung und Sittenverderbniß eingetreten.*) Ein Blick auf die Verhältnisse genügt, um zu sehen, wie tief man gesunken war. Marozia hatte dafür gesorgt, daß der von ihr mit P. Sergius III. er-

*) Liudprand, Bisch. v. Cremona, gest. 972, Antapodosis, L. VI.

zeugte Sohn, als ein Jüngling von 18 Jahren, als Johannes XI. Papst wurde. Marozia hatte inzwischen Hugo von Provence nach Rom gerufen und mit ihrer Hand die Herrschaft über Rom angeboten und gegeben; aber ihr zweiter Sohn, Alberich, vertrieb Hugo, setzte seine Mutter in's Gefängniß, und sich zum Herrn von Rom, und somit über seinen Bruder, der 939 starb. Päpste auf Päpste folgten in gleicher Abhängigkeit; das Papstthum war zur gänzlichen Unmacht herabgesunken. Im J. 954 starb Alberich als thatsächlicher König von Rom, und hatte vor seinem Tode noch dafür gesorgt, daß sein Sohn Octavian zum Papst erwählt wurde, einer der boden- und sittenlosesten Menschen, die diese grauenhafte Zeit aus ihrem Schooß geboren hatte.*) Und doch war er vom Schicksal erlesen, eine neue Zeit, die Rettung Italiens aus tiefer Versunkenheit herbeiführen zu helfen. Schon im J. 951 hatte Adelheid, die Wittwe Lothars, des 950 gestorbenen Königs von Italien, auf dessen Thron sich Berengar von Ivrea gesetzt, gegen eine von diesem ihr mit Gewalt zugemuthete Heirath seines Sohnes den deutschen König Otto zu Hülfe gerufen. Er war 951 mit Heeresmacht gekommen, hatte die Lombardei sich unterworfen, mit Adelheid sich vermählt, war aber über die Alpen zurückgegangen, ohne Italiens Zustände zu bessern. Sei es, daß ihm das Maß des Uebels noch nicht voll genug schien, sei's, daß ihn die Sorgen um Deutschland, die Kämpfe gegen die Ungarn daheim beschäftigten, er überließ vorläufig Italien dem Geschick. Da in größter Verzweiflung rief Johann XII. seine Hülfe an und Otto zog im Herbst 961 über die Alpen, setzte sich die eiserne Krone der Lombardei auf's Haupt, zog im J. 962 in Rom ein und stellte das römische Kaiserthum deutscher Nation Carls d. Gr.

*) Er nannte sich Johannes XII.

wieder her. Und damit begann eine neue Zeit für die weltliche Macht, sowie für die Läuterung des in Schmach und Schande gefallenen Papstthums.

---

### b. Kirchengeschichtliche Einleitung.

Kaum geringere Umwandlungen als das Römische Reich hatte die Kirche Christi erfahren, seit sie das apostolische Zeitalter hinter sich hatte. Die unter Verfolgungen aller Art erstarkte, von Constantin sodann aus Neigung wie aus Politik geschützte Kirche hatte die kurze Störung ihrer Machtentwickelung unter Julian glücklich überstanden und war unter Theodosius I. bereits zu solcher Macht gelangt, daß sie nicht nur dem Heidenthum das erlittene Unrecht in gleicher Weise vergelten, sondern auch bereits eine christliche Glaubenslehre, mit Verdammung jeder andern, als die allein berechtigte auf- und feststellen konnte. Vergebens flehte Symmachus bei Gratian um Schonung der Victorien, dieser Sinnbilder der Größe Roms, in der römischen Curie,*) Theodosius erklärte jede Art des Götzendienstes für Verbrechen und das Weissagen aus Opferthieren als Majestätsverbrechen.**) Neben großen Schriftstellern, wie Eusebius, Augustinus, Origenes u. A., die mit dem Geiste des Christenthums und seiner überzeugenden Wahrheit siegen wollten, erhoben sich Fanatiker, welche die Heiden mit Feuer und Schwert zu vertilgen verlangten. Justinian vernichtete im J. 529 die Philosophenschulen, den letzten geistigen Halt des Heidenthums;***) in Rom dagegen gingen heidnische Festlichkeiten und Ausdrucksweisen in's Christenthum über.

*) Symmachi Epist. 61. L. X.

**) Cod. Theod. L. 12. de paganismo.

***) Procopii Hist. arcana c. 11.

Gegen Ende des vierten Jahrhunderts waren die Zweifel an einzelne Theile der H. Schrift überwunden, die auf den Wunsch des Papstes Damasus von Hieronymus in lateinischer Uebersetzung erschien. Aber nun begannen die theologischen Streitigkeiten, und die Religion der Liebe griff zu den Waffen des Hasses und der Verfolgung, die Gottesverehrung im Geist und in der Wahrheit, wie sie Christus gelehrt, genügte der Staatskirche eines Kaiserreichs nicht mehr. Im Reflex der noch nicht erstorbenen mythologischen Weltanschauung gestaltete sich das Dogma von der Person Christi, und in den neuerbauten, prachtreichen Tempeln ein prunkvoller Cultus, mit lebhafter Betonung des Gegensatzes von Klerus und Laien. Die Lehre wurde unfaßlich; das Leben verlor an Innerlichkeit. Menschen tiefen Gemüths und strenger Lebensansicht zogen sich in die Einsamkeit zurück; scharfe Denker suchten Klarheit in die Widersprüche der Lehre zu bringen: so entstanden Klöster und Ketzer! (*κάθαροι.*) Arius, Presbyter zu Alexandrien, lehrte: „Der Sohn ist durch den göttlichen Willen aus Nichts geschaffen, also nicht wahrhaft Gott, doch Gott zu nennen und anzubeten." Origenes dagegen faßte den Lehrbegriff so: „Der Logos (Christus) ist von Ewigkeit aus dem Wesen des Vaters gezeugt, also ihm gleich!" Arius' Lehre ward auf dem Concilium zu Alexandria 321 verdammt. Das Concilium zu Nicäa 325 entschied für die Gleichheit im Wesen von Vater und Sohn. Auf des Kaisers Gebot wurden alle Schriften des Arius verbrannt, seine Anhänger als Feinde des Christenthums erklärt.*) Athanasius sprach es noch entschiedener aus: „Christus ist Gott, kein heidnischer Halbgott!" Noch einen weitern Schritt that der Kaiser Theodosius I., der alle Arianer aus den Kirchen von Constantinopel vertrieb, i. J.

*) Acten der Synode zu Nicäa. Tübinger Quartalschr. 1851. 1.

381 ein Concilium dahin berief,*) und mit Hülfe desselben das Dogma von der Dreieinigkeit feststellte. Von Alexandria war die siegende Theologie ausgegangen, bedeutende Namen führt die Kirchengeschichte unter ihren Vertretern auf: Athamas, gest. 373; Gregor von Nyssa, gest. 394; Basilius d. Gr., gest. 379; Gregor von Nazianz, gest. 390; Eusebius von Cäsarea, gest. 340; Chrysostomus (seit 398 Bischof von Constantinopel; dann verbannt), gest. in Pontus 407; dazu im Abendland Ambrosius 374 bis 397 und Augustinus aus Numidien, gest. 430.

Kaum hatte die Kirche die Ketzerei des Arius überwunden, so erstand in ihrem Schooß und aus strenger Orthodoxie ein neuer Gegner. Aus dem Dogma von dem Gottsein Christi war nach mythologischer Anschauungsweise ganz folgerichtig die göttliche Verehrung derjenigen erflossen, die ihn geboren hatte. Nestorius, seit 428 Metropolit von Constantinopel, verurtheilte aber die Verehrung der „Gottgebärerin" (Θεοτόκος) als neues Heidenthum, wurde jedoch durch Theodosius II. 431 auf dem Concilium zu Ephesus (der alten Heimath der „großen Mutter") als Ketzer verdammt.**) Fortan war im Orient die Theologie kaiserliche Angelegenheit. Auf der von der Kaiserin Pulcheria und ihrem Gemahl Marcianus berufenen Synode zu Chalcedon 451 wurde als Glaubenslehre festgestellt: „Christus Eine Person nach seiner Gottheit ewig vom Vater, nach seiner Menschheit von der jungfräulichen Gottesgebärerin, in zwei Naturen unvermischbar, unzertrennlich."***)

Der kaiserliche Hof in Constantinopel behauptete seinen überwiegenden Einfluß auf die kirchlichen Angelegenheiten. Die

*) Mansi a. a. O. T. III. p. 521 ff.
**) Mansi a. a. O. T. IV. p. 1067 ff. 1099 ff.
***) Zeitschrift für hist. Theologie VIII. 1.

Kaiser beriefen die allgemeinen Concilien, leiteten sie durch Gesandte und machten ihre Beschlüsse selbst in Glaubenssachen zu Reichsgesetzen. Im Orient, in der Nähe des Hofs fügten sich die Bischöfe, während in Italien die Kirche eine freiere Stellung und größere Selbständigkeit gewann. So konnte es geschehen, daß die römischen Bischöfe unter Martin I. auf der Lateransynode 649 dem Patriarchen von Constantinopel die Kirchengemeinschaft aufkündigten. *) Der kaiserlichen Willkür gegenüber wurde die Kirche eine Macht, der Hort der Volksfreiheit. Zugleich stieg natürlich Macht und Ansehn des Klerus, indem man in der Kirche den Himmel, im Königthum nur die Erde repräsentiert sah. Dazu kam, daß Rom im Abendlande der einzige apostolische Sitz war, und daß man seine Entscheidungen um so bereitwilliger annahm, als sie meist von großen Persönlichkeiten ausgingen, wie z. B. von Leo I., bei dessen Pontificat (440—461) Valentinian III. 445 das Gesetz erließ, das den apostolischen Stuhl als die höchste gesetzgebende und richterliche Gewalt über die ganze Kirche erklärte. **) Seit dem 6. Jahrhundert wird der Bischof von Rom „Papst" genannt, und Gregor d. Gr. erfüllte die Würde mit größrer Macht und umgab sie mit gesteigertem Glanze. „Durch Vereinfachung des Styls, wie durch seine Sängerschule erhob er den Kirchengesang, gab dem römischen Gottesdienst seine geheimnißvolle Pracht, insbesondere der Abendmahlfeier ihre dermalige Gestalt als Meßopfer und begründete das Fegefeuer in der Phantasie des Volks. Er verachtete die weltliche Wissenschaft und hielt es für unwürdig, das Wort Gottes in die Regeln des Donatus zu zwängen. Er hat durch seine praktischen Schriften ebenso sehr kirchliche Leichtgläu-

---

*) Mansi a. a. O. T. X. p. 851.
**) Leonis Opp. T. I. p. 642.

bigkeit, als eine ernste kirchliche Gesinnung im ganzen Abendlande gefördert." *)

Daß unter diesen Umständen die Cultur im Allgemeinen sehr tief stehen mußte, ist begreiflich. Der Aberglaube nahm die christlichen Heilsmittel für Zaubermittel; der Teufel fing an in den Vorstellungen der Menschen eine Rolle zu spielen; Müßiggang und Armuth nahmen große Dimensionen an neben gesteigerter Vergnügungssucht, lockrer Moral und erhöhtem Luxus, die man durch „äußere Werke" büßen zu können glaubte. — Das Uebel aber rief sein Gegengift hervor: durchdrungen von der beseligenden Kraft des Evangeliums, und abgestoßen von der Eitelkeit des Weltlebens, anfangs als Anachoret in einer Felsenhöhle des Sabinergebirgs bei Subiaco frommen Betrachtungen ergeben, gründete Benedict von Nursia i. J. 529 das Kloster von Monte Cassino bei S. Germano, und schuf damit, indem er seine Ordensbrüder neben dem Gottesdienst zu heilsamer Thätigkeit führte, zur Urbarmachung unbebauten Bodens, zum Volksunterricht, zum Abschreiben von Manuscripten alter Autoren u. s. w., einen segenreichen Ausgangspunkt wahrhaft christlichen Lebens.

Gleichzeitig nahm aber auch die Heiligen-Verehrung einen an das mythologische Zeitalter erinnernden Charakter an. Nicht allein an den Orten ihres ursprünglichen Wirkens wurden sie verehrt; Reliquien von ihnen reichten hin, die Stelle, wohin man sie brachte, ihnen zu weihen, und daselbst ihren Beistand auf Erden wie ihre Fürbitte im Himmel anzurufen; einzelne

*) D. Antony, Archäolog. Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesangs. Münster 1829. — Gregorius, Liber sacramentorum de circulo anni, s. Sacramentarium. Ordo et canon missae Gregorianus, in Cod. liturg. Eccl. Rom. ed. H. A. Daniel, Lips. 1847. — C. Hase, Kirchengeschichte, 9. Aufl. p. 160.

Städte, ja ganze Provinzen hielten sich an bestimmte Heilige, andern wurden besondere Hülfsleistungen zugeschrieben. Von der Benutzung heidnischer Tempel für den christlichen Cultus hielt man sich mit Gewissenhaftigkeit möglichst fern; aber i. J. 608 kam man doch dahin, das Pantheon in Rom nach vorher angewandtem Exorcismus allen Martyrern und der heiligen Jungfrau zu weihen. Das Andenken an die Bekenner und muthigen Verbreiter des Christenthums vermischte sich mit übertriebenen Vorstellungen von ihren rühmlichen Eigenschaften und mit zum Theil aus der Mythologie übertragenen Wundergeschichten.

Wohl zuerst an dem prunkhaften Hof von Constantinopel verband sich der Gottesdienst mit äußerm Glanze, der sich dann auch auf die abendländische Kirche verpflanzte. Weihrauch hatte man aus dem heidnischen Tempeldienst herübergenommen; die Beleuchtung mit Kerzen von Wachs stand durch die Bienen, die das Wachs bereiten, in mysteriöser Verbindung mit der heiligen Jungfrau; Glocken traten im 7. Jahrhundert an die Stelle von Metallplatten, auf die man mit dem Hammer schlug, um zur Kirche zu rufen; fast gleichzeitig wurde die Orgel eingeführt;*) des Gesanges habe ich schon gedacht. Die Sacramente waren noch wesentlich auf Taufe (Kindertaufe) und Abendmahl beschränkt;**) die Liebesmahle waren Armenspeisungen geworden. Seit dem 5. Jahrh. war für die Geistlichen die Tonsur eingeführt, eine auf dem Scheitel geschorne Platte, als Zeichen der Demuth, weil sie damit den Sclaven ähnlich wurden. Für besondere kirchliche Functionen hatten die Geistlichen besondere Festgewande; das Pallium, ein breiter Streifen von weißer Wolle, über den Schultern zu tragen, wohl eine Reminiscenz

*) Chrysander, hist. Nachricht von Kirchenorgeln. 1755.
**) Augustinus, Sermo 218.

aus altrömischer Tracht, wurde seit dem 6. Jahrh. von den Päpsten als Auszeichnung verliehen. Constantin hatte strenge Sonntagfeier angeordnet; die Feier von Christi Geburt wurde in Rom auf den 25. December (natalis Solis invicti) festgesetzt, und von da nach dem Morgenland verpflanzt; die Epiphanie aber nur als Tauffest begangen und im Abendlande auf die Magier bezogen.*) Zur Oster- und Pfingstfeier kam im 4. Jahrh. die Himmelfahrt. Andere Feiertage, namentlich Marientage reihten sich daran, sowie die himmlischen Geburtstage (Todtentage) der Martyrer und die Einweihungstage der Kirchen. Im 8. Jahrh. kam das Fest von Mariä Himmelfahrt zu den andern Marientagen hinzu. Der Cultus gewann immer größere Ausdehnung.

Zum Verständniß nicht nur der christlichen Kunstgeschichte, sondern ebenso der Kirchen- wie allgemeinen Culturgeschichte bedarf es eines unbefangenen, von keinerlei Vorurtheilen geleiteten Blickes in die thatsächlichen Verhältnisse, die sich nach allgemein gültigen Gesetzen gebildet, entwickelt und umgestaltet haben. Noch im 5. Jahrhundert lebte das Heidenthum trotz aller Verbote im Stillen, im Schooß der Familien fort; ja im J. 425 wurde noch ein erklärter Heide, Rufius Venerius Valerianus, zum Prätorialpräfecten von Rom ernannt. Wie vor Kurzem noch der neue Glaube bis zum Tode verfolgt wurde, so zählte nun der alte Glaube, namentlich im Orient, seine Martyrer. Im Abendlande aber lebte das Heidenthum im Christenthum fort, und wenn auch Leo d. Gr. über das heidnisch-christliche Wesen sich beklagt, das selbst auf den Stufen des Altars vom H. Petrus zu Tage tritt, wo Bekenner Christi sich umwenden konnten, die Sonne anzubeten: so ist doch schon die Ver-

*) Tertullian. c. Marc. III. 13.

legung der Feier des Geburtstages Christi auf den Tag „Solis invicti“ ein Zeichen von der zähen Fortdauer der heidnischen religiösen Anschauungen und ihrer Beeinflussung der christlichen Kirche. Die christlichen Consuln begingen noch die heidnischen Augurien, und Papst Gelasius vermochte die wüsten Lupercalien nur dadurch abzuschaffen, daß er im J. 494 das Fest von Mariä Reinigung an ihre Stelle setzte. Das Volk ließ sich die wilden Thierhetzen der Amphitheater nicht nehmen, so wenig als andere Feste rohen Vergnügens; selbst Theodorichs strenge Gesetze blieben wirkungslos. „Das Heidenthum schwand nicht aus den Ansichten und Gebräuchen, namentlich in Rom und übte den schädlichsten Einfluß aus mit der Entstellung des innersten Wesens der christlichen Lehre.“ *)

Zugleich mit den heidnischen Elementen, ohne welche zwar die Kirche eine der Lehre und dem Leben ihres Gründers entsprechendere Gestalt erhalten, aber auch — wie ich oben gesagt — eine christliche Kunst nicht in's Leben gerufen haben würde, wirkten auch fort und fort die Traditionen des Judenthums, verstärkt im 6. Jahrhundert durch den ebenfalls im Alten Testament wurzelnden Islam, daraus Leo der Isaurier seine Verfolgung der Bilder geschöpft. Ueber ein Jahrhundert hindurch dauerte der durch blinden Fanatismus erregte und von beiden Seiten mit Feuereifer und Erbitterung geführte Streit, um bei dem Ergebniß anzulangen, daß Bilder anzubeten eine Thorheit, die Kunst aber ein Mittel sei, nicht nur Bildung im Allgemeinen, sondern auch besonders religiöse Erkenntniß zu fördern. Nebenher aber ging eine wachsende Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien und ein üppiges Wachsthum von Legenden und Wundergeschichten, weniger zum Vortheil der Vernunft und der

*) A. Reumont a. a. O. II, 1. p. 37.

Religion Christi, als zur Bereicherung der Phantasie und zur Anhäufung von brauchbarem Stoff für spätere künstlerische Zwecke.

### c. Kunstgeschichte.

Mit der Anerkennung des Christenthums durch die Regierung war die Stellung der Kirche zum öffentlichen Leben fast in allen Beziehungen eine andere geworden; indem aber der Kaiser und der kaiserliche Hof sich dazu bekannten, mußte die Kirche selbst eine andere äußere Gestalt annehmen. Gewöhnt an die religiösen Ceremonien, mochte man sich nicht begnügen mit der in bescheidenen Grenzen gehaltenen, mehr innerlichen Gottesverehrung nach apostolischer Vorschrift, noch mit den beschränkten, aber bis dahin ausreichenden Räumen in den Katakomben und in Privathäusern, und deren fast dürftigem Aussehen. Die Kunst trat sogleich in ihr altes Recht, der Religion ihre Stätte zu bereiten und diese würdig und in entsprechender Weise auszustatten. Aber nicht nur die veränderten Verhältnisse, sondern ebenso sehr die Entwickelung der kirchlichen Lehren, vornehmlich die Feststellung der Dogmen spiegelte sich in den Werken der Kunst, wie die heranwachsende Macht des Klerus in der innern Einrichtung des kirchlichen Gebäudes. Wir wenden uns zuerst zur

## A. Baukunst.*)

Der Glaube an die Auferstehung des Fleisches machte das Grab zur bloßen Ruhestätte, die Hoffnung auf die Wiederver-

*) Vgl. J. Bingham, Origines ecclesiasticae, ed. lat. J. H. Grischovius. Halae 1727. — Augusti, Denkwürdigkeiten der christlichen Kirche. — Schöne, Geschichtsforschungen über die kirchlichen Gebräuche. Berlin 1819. — Casali, de veterum Christianorum ritibus. — G. Wheler, relatio de templis primitivorum Christianorum. London 1689. — Muratori, de rebus liturgicis.

einigung mit Christus nach der Auferstehung zum Weg nach dem Himmel, und die Ueberzeugung von der nächsten Anwartschaft der Heiligen auf jene Vereinigung das Grab eines jeden derselben zur Pforte des Paradieses.

In dieser durch den neuen Glauben erzeugten Vorstellung liegt der wesentlichste Unterschied von der religiösen Vorstellung der alten Völker und dem Lebensprinzip der neuen Kunst. Ueber dem Grabe des Heiligen öffnete sich das Land der Verheißung, das Himmelreich, und damit ein unerschöpflicher Born der Phantasie.

Als daher Constantin dem neuen Cultus öffentliche Wohnstätten errichtete, sah er sich an die Gräber der Martyrer, als an die unzweifelhaften Bauplätze gewiesen; — war es doch schon altrömische Sitte, Tempel zu errichten über den Familien-Grabstätten!*) — über der Asche von Petrus und Paulus erhoben sich große Kirchengebäude, und als er dem Christengotte selbst einen Tempel erbaute neben seinem Palast, ließ er ein Grab dafür bereiten und die Gebeine des Täufers darin bergen, und konnte es nicht hindern, daß die so erbaute Kirche den Namen des Johannes annahm, den sie bis heute behalten hat. Hatten also vorher die Gräber als Kirchen gedient, so waren nun die Kirchen immer noch Gräber, mit allen den Vorstellungen, die sich bei den ersten Christen an den Tod knüpften, und nicht allein Gräber der Heiligen, sondern allgemeine Begräbnißorte; wenigstens so lange, bis Gefahr für die Lebenden eine Beschränkung dieser Sitte nothwendig machte.

Wohl stimmt diese Ansicht über den Ursprung und die Bedeutung der Kirche mit unserm Begriff von einem Gotteshause nicht überein; allein sie findet in den ältern Schriftstellern wie

*) S. oben p. 21 ff.

in der Geschichte ihre Bestätigung. Der Name für die Kirche war bei jenen „Martyrium“ oder „Coemeterium“ oder auch (wie bei Chrysostomus) „τάφος μαρτύρων“;*) fast ohne Ausnahme wurden die ältesten Kirchen über den Gräbern der Heiligen, deren Namen sie trugen, aufgeführt;**) auch war keine ohne eine „Krypta“ oder „Confessio“, d. h. ohne das Grab eines Bekenners (Confessoris); ein Gebrauch, dessen letzter Wiederschein in der Einrichtung der katholischen Kirche noch erhalten ist, daß keine derselben, ja kein Altar ohne ein sog. „Heiligthum“ d. i. die Reliquie von einem Heiligen, zum Gottesdienst eingeweiht und benutzt werden kann. Im Orient erbaute die Kaiserin Helena Christo die erste Kirche über dem heiligen Grabe zu Jerusalem und Constantin eine zweite an der Stelle seines Todes auf Golgatha; und in Bezug auf die von ihm der „Göttlichen Weisheit (ἁγία Σοφία, d. i. Christus) erbaute Kirche sagt ein fast gleichzeitiger Schriftsteller: „daß der Altar statt des Grabes diene, wo Christus liege, das mystische und unblutige Opfer.“***) Wie fest die Vorstellung von der Verbindung von Grab und Kirche im Bewußtsein haftete, geht u. a. auch aus der Antwort hervor, die Laurentius de Leodio (s. Du Cange a. a. O. p. 4) dem Bischof von Verdun auf die Frage „warum

*) S. Bingham, origines eccles. III, p. 129. X, p. 1. Vgl. auch Eusebius, de vita Constant. III, 48. IV, 40. Prudentius, perist. hymn. V. v. 513. XI. v. 171. Bunsen a. a. O. I, p. 381.

**) Augustinus, de Civ. Dei. XXII. 10. Nos martyribus nostris non templa sicut Diis, sed memorias sicut hominibus mortuis, quorum apud Deum vivunt spiritus, fabricamus. Nec ibi erigimus altaria, in quibus sacrificemus martyribus, sed uni Deo, et martyrum et nostro. Cf. Id. Homil. L. de divers.

***) Germanus Patr. C. P. bei Du Cange, Constantinopolis Christiana p. 47. ἡ ἁγία τράπεζά ἐστιν ἀντὶ τοῦ τόπου τῆς ταφῆς ἐν ᾗ ἐτέθη ὁ χριστός, ἐν ᾗ πρόκειται ὁ ἀληθινὸς καὶ οὐράνιος ἄρτος ἡ μυστικὴ καὶ ἀναίμακτος θυσία.

den Heiligen des Alten Testaments keine Kirchen erbaut werden?" gibt: „Weil man ihren Geburtstag (d. i. Todestag) nicht weiß und keine Reliquien von ihnen hat."

So war durch die monumentale Bedeutung der ersten kirchlichen Gebäude die Möglichkeit einer Kunstentwickelung gewonnen, die ihren Einfluß auch auf andere, wenigstens verwandte Bauunternehmungen, wie z. B. auf Taufcapellen (Baptisterien) und Oratorien äußerte. Nach alter Ordnung gehörte zu jeder Haupt- oder Pfarrkirche ein Baptisterium, das — wohl ohne Ausnahme — dem Täufer Johannes gewidmet war. Das Gebäude war rund oder achteckig und hatte den Taufbrunnen in der Mitte. Der Bilderschmuck bezog sich vorzugsweise auf den Täufer, und wie er im Evangelium nur als Vorläufer Christi bezeichnet ist, so betrachtete man auch das an seinen Namen geknüpfte Sacrament der ersten Weihe zum Christenthum als eine Handlung, die außerhalb der Kirche zu geschehen habe.

Oratorien unterscheiden sich von Kirchen in der äußern Gestalt nur wenig. Sie hatten keine Confession und das Sacrament konnte in ihnen nicht gefeiert werden. In Rom sind die ältesten Oratorien vom Papst Hilarius im 5. Jahrhundert neben dem Lateran gestiftet: S. Johannis Ev., S. Johannis Bapt., und S. Crucis.

Die kirchlichen Gebäude, mit denen es zuerst vorzugsweise die Kunst zu thun hat, sind die großen, über den Gräbern der Heiligen erbauten Kirchen.

Ihre Bedeutung und Bestimmung, von denen bereits die Rede war, führten zu ihrer Einrichtung. Der organische Mittelpunkt war das Grab des Heiligen (die Confession), das selbst bei einem gänzlichen Umbau der Kirche unverrückt stehen bleiben mußte (wie bei St. Paul, St. Lorenz rc.). Unmittelbar über dem Grabe stand der heilige Tisch des Abendmahls, der

Altar der Eucharistie. Auf dem Altar stand ein Kreuz, darüber erhob sich in Form eines von 4 Säulen getragenen Baldachins das Ciborium, in welchem eine Krone mit Lampen (Regnum) hing.*) Für die Geistlichkeit, die die Mysterien verrichtete, und für die Gemeinde, die passiv daran Theil nahm, waren nach der bereits eingeführten Scheidung zwischen Klerus und Laien gesonderte, für letztre, nach Maßgabe wachsender Christenzahl, möglichst große, und zwar wegen der gebotenen Trennung der Geschlechter, getheilte, für erstere um der Würde und um der Sichtbarkeit der Function willen erhöhtere Räume nöthig. Um der Mysterien willen, die dem Begriff, wie der Bezeichnung nach, aus dem Alterthum herübergenommen, und von denen Uneingeweihte und Unwürdige ausgeschlossen waren, mußten diese Räume mit Schranken umgeben werden. Für Katechumenen und Büßende war ein Raum außerhalb der Kirche nothwendig, der dann auch für Begräbnißstätten benutzt werden konnte, sobald das Innere der Kirche aufhörte, allgemeiner Kirchhof zu sein, die Vorhalle. Kanzeln zur Ablesung der Evangelien und Episteln, sowie zur Absingung der Psalmen (Ambonen), Bänke für den Klerus nebst einem Bischofstuhl, Leuchter, Tabernakel zur Aufbewahrung der Hostien, ferner im Vorhof ein Brunnen zum Behuf symbolischer Reinigung u. a. m. gehörten zur ursprünglichen Einrichtung der Kirche.**)

Wie die Einrichtung der Kirche durch ihre Bedeutung, so war ihre Form durch die Erfordernisse der Einrichtung bestimmt: Für Erfindung neuer Formen waren die gesunkenen Kunstkräfte so wenig befähigt, als bei der Fortdauer der Tradi-

*) Contulit coronulam auream cum cruce pendentem super altare. Anastasius Bibliothecar. in Gregor. III. p. 179.

**) Bingham a. a. O. III. L. VI.

tionen des Polytheismus und seiner Kunst- und Lebensäußerungen ein Bedürfniß nicht hervortrat. Man nahm von dem Vorhandenen das, was den Anforderungen am besten entsprach. Am wenigsten geeignet hielt man die Form der Tempel, in denen möglicher Weise die alten Götter sich noch ein Versteck gesichert haben konnten. Doch fehlt es nicht ganz an Beispielen, daß Tempel in Kirchen verwandelt wurden.*) Auch die altrömischen großen Grabmäler scheinen für einzelne kirchliche Bauten als Vorbilder gedient zu haben, wie z. B. bei S. Costanza vor den Mauern Roms. Am entsprechendsten indeß und deßhalb annehmlichsten erschien die Form der Basiliken, die durch die Benutzung von Privat-Basiliken zu Bethäusern, wie wir früher (S. 37 f.) gesehen, bereits kirchliches Bürgerrecht erlangt hatten. Der Basilikenstyl wurde die vorherrschende Form des occidentalischen Kirchenbaues. Hier fand man, was man brauchte für die kirchliche Einrichtung, selbst bei außerordentlichem Wachsthum der Gemeinde. Die durch die Säulenhallen gebildeten Längenabtheilungen (Schiffe) nahmen — und zwar nach Sonderung der Geschlechter — die Gemeinde, das mittlere derselben die Ambonen auf; die halbkreisrunde, erhöhte Tribune war dem Klerus vorbehalten; der unterirdische Raum darunter (Krypta) eignete sich ganz zur Confession, und über dieser fand der Altar seine geeignete Stelle. Den Klerus noch bestimmter von der Gemeinde (den Laien) zu scheiden, legte man öfters einen Raum zwischen Tribune und Schiff, und bildete so das Querschiff (Transsept), dessen symbolischer Bedeutung man sich erst später,

---

*) So machte Theodosius d. Gr. den Sonnentempel zu Heliopolis i. J. 379 zur christlichen Kirche. Gothofred, Comm. in Cod. Theod. L. XVI. Tit. II. de paganismo. leg. 25. — Auch S. Lorenzo vor den Mauern Roms war ein Tempel oder in Tempelform erbaut.

vielleicht erst, als man es über die Längenschiffe hinausgeführt, als Form des Kreuzes bewußt worden sein mag.

Man unterscheidet bis ins 9. Jahrhundert zwei Kirchenbaustyle: den römischen und den byzantinischen, denen man in Verwechslung mit spätern Erscheinungen noch zwei andere hinzugefügt, als deren Urheber man Gothen und Longobarden bezeichnete, die indeß für ihre Bauunternehmungen bei den herrschenden beiden Bauweisen geblieben sind.*) Aber auch die Neugriechen haben die Form ihrer kirchlichen Gebäude von den Römern genommen; nur daß sie dem von Grabmälern entlehnten Gewölbstyl mit dem Quadrat oder dem gleichschenkligen Kreuz als Grundlage den Vorzug gaben, während im Occident der Basilikenstyl mit seinem Langhaus vorherrschend wurde.

Das allgemeine Gepräge desselben ist Einfachheit, Ernst und, im Verhältniß zu den Tempeln des Alterthums, wenig Glanz und Pracht, dazu ein unverkennbares Streben nach Erweiterung und noch mehr nach Erhöhung der gegebenen Räume. Der Grundriß beschreibt ein Oblongum, von allen Seiten durch Umfangsmauern geschlossen, deren eine an einer schmalen, gewöhnlich, doch nicht nothwendig, der östlichen Seite**) in einen Halbkreis (Absis) in der Breite des Mittelschiffs auslabet, der die Tribune einschließt. Später, vielleicht erst unter den Gothen, sieht man zwei kleinere Absiden neben der mittlern, den Seitenschiffen entsprechend. Der von den drei übrigen Seiten eingefaßte Raum wird durch 2 (oder 4) Säulenreihen in 3 (oder 5)

*) Vgl. v. Rumohr, It. Forschungen III. p. XVI. Doch finden sich einzelne neue Motive für Bauformen bei ihnen, wie wir namentlich beim Grabmal Theodorichs sehen werden.

**) S. Giovanni in Laterano, S. Maria Maggiore, S. Clemente und viele der ältern Kirchen in Rom widersprechen thatsächlich der angeblich unerläßlichen Vorschrift.

Schiffe (Mittelschiff und Seitenschiffe oder Abseiten) getheilt, zwischen welche und die Tribune sich vorkommenden Falls das Querschiff (Transsept) legt. Das Mittelschiff (wie das Querschiff) hat gewöhnlich die doppelte Breite der Seitenschiffe; doch sind diese zuweilen unter sich verschieden in der Breite. Die Stellung des Altars über der Krypta ist bereits oben angegeben.

Der Haupteingang ist der Absis gegenüber; und zwar in einer Vorhalle, die häufig zugleich die eine Seite eines viereckigen Atriums mit einem Säulenumgang bildete. Vor dem Atrium, in dessen Mitte der Brunnen des Weihwassers stand, sah man auch noch zuweilen einen kleinen überdeckten Vorbau, den „Heidenvorhof.“

Die Umfangsmauer der Tribune wölbt sich zur halbkreisförmigen Nische (Concha), deren Bogen (Tribunenbogen) sich gegen das Querschiff, oder wo dieß fehlt, gegen das Mittelschiff öffnet. Bei mehrschiffigen Basiliken sind die Umfassungsmauern der Seitenschiffe beträchtlich niedriger, als das Mittelschiff, dessen Säulenreihen entweder auf horizontalem Gebälk, oder auch auf Halbkreisbogen die Mittelschiffwand tragen, die sich nicht nur über die Seitenschiffe, sondern selbst über die Tribune erhebt. Ueber den Seitenschiffen ist zuweilen eine Empor angebracht, die sich gegen das Mittelschiff öffnet. In der Mittelschiffwand befinden sich die Fenster, nach oben im Halbkreis geschlossen, auch ganz rund; in ältesten Zeiten oft nur durchlöcherte Marmorplatten, wie sie noch in S. Vincenzo alle tre fontane vor den Mauern Roms zu sehen sind.

Die Mittelschiffwand trägt das Dach des Mittelschiffs, dessen ganzes Gebälke (wie das der Seitenschiffe) unverdeckt von unten gesehen wird, wodurch sich das etwas gedrückte Verhältniß der Construction des Langhauses mildert. Im Fall eines Quer-

schiffes sind beide Seiten der Mittelschiffwand gegen dasselbe durch einen Bogen verbunden (den Triumphbogen). Zur Confession führen neben oder vor dem Altar Stufen hinab.

An der Außenseite schließt ein flacher, oft übergebauter Giebel die hohe Mittelwand ab. Unter der weiten Hohlkehle, die ihn im Fall der Ueberbauung trägt, befinden sich Fenster und unter diesen das Dach der Vorhalle, das auf Säulen ruht. Die Seitenansicht zeigt die Reihe Fenster des Mittelschiffs, sein Dach und das der Seitenschiffe mit Gesimsen und Tragsteinen und das Halbrund der Absis mit gesondertem Dach. Glockenthürme kommen erst mit den Glocken im 7. Jahrhundert dazu.

Im Ganzen blieb das Aeußere ziemlich schmucklos; im Zusammenhang mit ihrem unterirdischen Ursprung nimmt die Kirche in der Regel nur für das Innere die ornamentale Kunst in Anspruch, Bildnerei und Malerei, wie wir es bei den betreffenden Abschnitten näher ins Auge fassen wollen.

Der orientalisch-römische, s. g. byzantinische oder Gewölbstyl, für welchen wir die Vorbilder im römischen Pantheon, dem ursprünglichen Hauptsaal aus den Thermen des Agrippa, oder wahrscheinlicher noch im Mausoleum des Augustus, oder in der Kolossalbaute des Adrianeums zu suchen haben, kam der steigenden Prachtliebe des griechischen Hofs mit mehr Anziehungskraft entgegen, als der schlichte Ernst der Basiliken. Als mitwirkende Ursache kann — wenigstens später — die Form des griechischen, gleichseitigen Kreuzes (der Vision des Constantin) angesehen werden, die mit der des Kreises, also des Kuppelgewölbes leicht in constructive Verbindung zu bringen ist. Dieß Kreuz bleibt das charakteristische Merkmal des griechischen Styls, aus welchem er, selbst in allen seinen Abarten, sich herleitet. Eine Rotunde, oder die ihr verwandten Formen des Sechs- und Achtecks mit einem, über die Umfangmauern em-

vorragenden, flachrunden Zelt- oder Kuppeldach, und Rundbogen durchaus; dazu breite, schwere Pfeiler und Streben zur Unterstützung des Gewölbes, statt der Säulen, wodurch die Seitenschiffe oder Umgänge vom Mittelschiff bestimmter, als bei den Basiliken abgesondert werden, sind Hauptkennzeichen. Emporen, die beim Basilikenstyl nur ausnahmsweise vorkommen, aus denen man durch Nischen und Fenster nach der Mitte und dem Altar herabsehen kann, und in denen sich die Säulenstellungen, die zur Unterstützung des Baues die weiten Zwischenräume zwischen den Pfeilern ausfüllen, in verkleinertem Maßstab wiederholen, eine Zerstückelung und Zersplitterung, in der man bei Thüren und Fenstern, Galerien und Attiken mit der Zeit sehr weit ging, sind nothwendige Consequenzen dieses Styls.

Dem Haupteingang gegenüber ist die Tribune (βῆμα) nebst Altar und Confession, ein Halbrund, meist mit verlängerten Seiten. Vor dem Eingang ist auch hier die Vorhalle, und auch der Kunstschmuck ist angeordnet, wie bei den Basiliken.

Was die Ausführung der kirchlichen Gebäude betrifft, so war schon zu Constantins Zeiten die einst so vollkommene Technik wie das Formenverständniß sehr gesunken. Was man daher in den christlichen Bauten früher Jahrhunderte an Säulen und Capitälen, Basen, Gesimsen und Ornamenten Gutes antrifft, ist ältern Gebäuden entnommen; weßhalb auch die Säulen in den Basiliken so unregelmäßig und selbst von verschiedenen Maßen sind. Dennoch hatte sich noch mancher technische Vortheil durch Ueberlieferung erhalten, wie z. B. die Gewölbconstruction durch Amphoren (in Ravenna) u. a. m. Auch zeigt sich dem Eifer der Herrscher noch häufig gebildeter Kunstsinn dienstbar, wie dem Theodorich und Justinian; ja, man sieht ihn an diese Mächte fester gebunden, als an die aufstrebende geistliche Gewalt, da die Kunstwerke in Rom den gleichzeitigen ravennatischen weit nach-

stehen an Kunstwerth. Wirklich Neues in den architektonischen Formen trug den Charakter des Nothbehelfs, z. B. die durch Kämpfer verstärkten Capitäle von Säulen, die Arcaden tragen sollten. Schon im Grabmal der Constantia zu Rom sind wunderlich profilierte Gesimse über die Capitälplatten gelegt, um den Widerstand der Säulen gegen den Druck des Bogens zu verstärken. Spätre Architekten wählten an ihrer statt einen nach unten zugespitzten Würfel, den sie aufs Capitäl aufsetzten; und da dieses von sehr ähnlicher Form war, so bildete sich die Gestalt des Doppelcapitäls, wie wir es in den ravennatischen Kirchen zuerst und dann an vielen Orten bis ins späte Mittelalter wiederfinden.

Die Prunksucht vornehmlich des Orients führte zum Luxus von Verzierungen, zur Vervielfältigung von Säulen, auch ohne allen constructiven Grund. Fußböden wurden mit kostbaren Steinen, Wände mit Bernstein und Perlmutter bekleidet, alle architektonischen Glieder, Platten, Hohlkehlen 2c. wurden verziert; ein sicheres Zeichen des gesunkenen Geschmacks und erstorbener Einsicht, wo die Säfte so zu sagen ins Kraut geschossen, wo man der Kunst durch Reichthum Werth, durch Pracht Würde zu verleihen gedacht!

## Kirchliche Bauten unter Constantin und seinen Nachfolgern.*)

Die bedeutendsten Kirchen dieses Zeitraumes haben wir in Rom, dem Ausgangspunkt der weltlichen, dem Anfangspunkt der neuen geistlichen Macht zu suchen. Leider sind sie durch spätere Zuthaten um ihre ursprüngliche Gestalt gekommen, oder haben vollständigen Neubauten ganz weichen müssen. Dagegen haben sich mehre Kirchen Ravenna's besser erhalten, so daß sich hier Rumohrs treffendes Wort vollkommen bestätigt, „daß nichts der Bewahrung historischer Denkmäler günstiger sei, als gänzliche Verödung." Von den übrigen hieher gehörigen Kirchen haben wir nur noch die Basilica Ambrosiana in Mailand und S. Lorenzo daselbst in Betracht zu ziehen.

Wir wenden uns zuerst zu den großen Kirchen in Basilikenform aus der Constantinischen und der nächstfolgenden Zeit, ohne besondere Rücksicht auf ihren nachmaligen und jetzigen Zustand.

1. Die älteste der christlichen Basiliken in Rom ist die Basilica Constantiniana oder Lateranensis, auch Salvatoris, Mater et Caput Ecclesiarum, von Constantin d. Gr. im Umfang des Lateranensischen Palastes Christo erbaut und

*) Vgl. Jo. Ciampini de sacris aedificiis a Constantino exstructis, Romae 1693. — Procopii de aedificiis Justiniani. Venet. 1729. — Bunsen, Platner rc. Beschreibung der Stadt Rom. Stuttgart 1830 ff. — Knapp und Gutensohn, Denkmale der christlichen Religion, Abbildungen Fol. Stuttgart 1822—1827.

dem Täufer Johannes gewidmet;*) früher schon das eigentliche Nationalheiligthum der Römer, mit Geschenken überhäuft, mit vielen Werken der Bildnerei und Malerei ausgestattet mit Reliquien, die ihre hohe Stelle in der Hierarchie bezeichnen (als der Stiftshütte Mosis, dem Stabe Aarons ꝛc.) und mit zahllosen Indulgenzen begabt. — Diese älteste Kirche, die — wie alle Constantinischen — einen nur geringen Umfang gehabt zu haben scheint, und von der keine Beschreibung auf uns gekommen, dauerte nur bis auf Sergius III, der sie um 906 von Grund aus neu aufbaute. Nach zwei Bränden im 14. Jahrhundert erhielt sie in der Wiederstellung das Gepräge dieser Zeit; ihre jetzige ganz moderne Gestalt aber von 1560 bis 1746.**)

2. S. Pietro in Vaticano, über der „Martyrstätte" des Apostels in den Neronischen Gärten im vaticanischen Gebiet, wohin aus den Katakomben seine Gebeine geschafft wurden, zum Theil auf der Grundmauer des Neronischen Circus von Constantin d. Gr. aufgeführt. Schon Paulinus von Nola (um 395) gibt eine ausführliche Beschreibung davon. Ihre ganze Länge betrug 270 F., ihre Breite 200 F. Sie war durch 96, in vier Reihen gestellte Säulen aus parischem Marmor und Granit in 5 Schiffe getheilt und hatte ein Querschiff. Der Triumphbogen wurde von 2 besonders großen Säulen getragen; je 2 Säulen im Querschiff standen in der Flucht der Um-

*) Die von P. Sergius III (904—911) herrührende Inschrift an der Tribune lautet:

Augustus Caesar totum cum duceret orbem
Condidit hanc aulam Silvestri chrismate sacram
Jamque salutifera lepra mundatus ab unda
Ecclesiae hic sedem construxit primus in orbem
Salvatori deo qui cuncta salubriter egit
Custodemque loci pandit te Sancte Joannes.

**) S. Mabillon, Museo Ital. II. p. 560. — Bunsen a. a. O. III, 1. p. 511.

fangsmauern der Seitenschiffe. Ueber den Säulen lag horizontales Gebälk, zum Theil von antiken Gebäuden genommen. Die Fenster waren rund und im Chor mit buntem Glas gefaßt; die Wände mit Marmor und Mosaik bekleidet, der Fußboden gleichfalls musivisch ausgelegt. Das Mittelschiff war bedeutend breiter, als zwei Seitenschiffe. Seine Wände, der Triumphbogen (mit einem großen Querbalken, daran später das mit 1380 Lampen erleuchtete Kreuz befestigt wurde), der Tribunenbogen und die Tribune, und auch die äußere Vorderseite der Kirche bis in den Giebel, hatten Bilder in Mosaik. Die höchste Pracht der Kirche war um die Confession und den Altar vereinigt. Vor derselben, nach dem Schiff zu, befand sich eine Säulenhalle mit silbernen Leuchtern auf dem Gebälk; der Fußboden war mit Silberblech belegt. Aus der Säulenhalle stieg man in die Confession, wo gleichfalls silberne und goldene Leuchter auf silbernen und goldnen Schranken standen, silberne Säulen und Bögen mit kostbaren Behängen und goldenen Cherubim. Die nachfolgenden Zeiten häuften an dieser Stelle edle Steine und Metalle, Bildwerke, Kreuze 2c. Auf dem Sarg des heil. Petrus, den Constantin selbst verschlossen hatte, lag ein goldnes Kreuz, 150 Pfund schwer, mit der Inschrift: Constantinus Aug. et Helena Aug. Hanc Domum regalis simili fulgore coruscans aula circumdat. Das Ciborium auf dem Altar war von Silber und wog 120 Pfund. Leo III. ersetzte es durch ein anderes von vergoldetem Silber, 2704 $^{1}/_{4}$ Pfund schwer. Die Inschrift lautete, offenbar in Bezug zum Bilde des Erlösers:

Quod duce te mundus surrexit in astra triumphans
Hanc Constantinus victor tibi condidit aulam.

Das Atrium, 174 F. lang und 138 F. breit war von einem Quadriporticus umgeben, der an jeder langen Seite 13, an jeder schmalen 10 Säulen und die Eckpfeiler hatte. In der

Mitte des Hofs, unter einem ehrnen, von 4 Säulen getragenen Baldachin stand der reichverzierte Brunnen (Cantharus) mit springendem Wasser. In der Säulenhalle waren die Grabstätten von Kaisern und Königen und andern hochgestellten Personen, so wie — seit Leo d. Gr. — von einer langen Reihenfolge der Päpste.*)

Die heutige Peterskirche, der die alte ehrwürdige Basilica, das schönste, reichste und bedeutungsvollste Denkmal altchristlicher Kunst, weichen mußte, ist unter P. Nicolaus V. angefangen, von Julius II. mit Eifer weiter geführt und endlich unter Pius VI. vollendet worden.**)

3. S. Paolo fuori le mura, von Constantin d. Gr. über dem Grabe des Apostels an der Via Ostiensis erbaut an der Stelle, wo ihn der Sage nach die fromme Matrone Lucina in der Puzzolangrube ihres Landgutes bestattet hatte. Ursprünglich von geringem Umfang, wurde diese Kirche unter Valentinian II., Theodosius und Arcadius völlig umgebaut. Dieses Gebäude, nebst der ursprünglichen Peterskirche, das schönste Denkmal des christlichen Alterthums im Abendlande, ward am 17. Juli 1823 durch eine Feuersbrunst in Asche gelegt. Ihre Länge betrug 398 F., ihre Breite 200 F. Sie wurde durch 80, zum Theil antike, sehr schöne, cannelierte, zum Theil unter Theodosius gefertigte Säulen von Marmor in 5 Schiffe getheilt, deren mittleres breiter war, als 2 der Seitenschiffe zusammengenommen. Das Querschiff, von der Breite des Mittelschiffs, trat an

---

*) Sarkophage und Denksteine wurden später in die „vaticanischen Grotten" unter der Peterskirche versetzt.

**) Grundrisse bei Gutensohn und Knapp a. a. O. I. — Bunsen a. a. O. II, 1. im Atlas dazu Abbildungen. — Paulinus Nol Epist. XII. und XIII. ad Pammachium. — Petrus Mallius, ed. de Angelis, Romae 1646. fol. beschreibt den Zustand der Kirche im J. 1191.

beiden Enden über die Seitenschiffe vor und war durch 5 Stufen über das Langhaus erhöht. Die Absis lag ursprünglich, wie beim Lateran und S. Clemente, gegen Abend, erhielt aber bei der durch Theodosius veranstalteten Erweiterung und dadurch (wegen des Terrains) nothwendigen Umkehrung und Unverrückbarkeit des Grabes, die jetzige Stellung. Die Kirche hatte innen und außen Mosaikbilder, und zwar an den Mittelschiffwänden in 3 Reihen über einander; den Fußboden bildeten zum Theil alte Grabsteine; die offne Dachrüstung war reich vergoldet, jede Wand mit Marmor bekleidet. Der Triumphbogen ruhte auf 2 ungeheuern Säulen von pentelischem Marmor, 15½ F. im Umfang! Am Tribunenbogen, den der Brand von 1823 nebst der Absis verschont hat, steht die Inschrift:

Theodosius cepit perfecit Onorius aulam
Doctoris mundi sacratam corpore Pauli.

und darunter:

Placidiae pia mens operis decus omne paterni
Gaudet pontificis studio splendere Leonis.

Das Ciborium über dem Altar gehört dem 13. Jahrh. an, die große bronzene Thüre mit vielen Reliefs war (oder ist) vom J. 1070. Der Säulenvorhof des Theodosius mit dem schönen Cantharus des Symmachus wurde 1384 durch ein Erdbeben zerstört und blieb seitdem öde. *)

4. S. Lorenzo fuori le mura im Ager Veranus über dem in den Puzzolangruben daselbst befindlichen Grabe des Heiligen von Constantin d. Gr. erbaut, eines der merkwürdigsten

*) N. M. Nicolai, Della Basilica di S. Paolo. Roma 1815. mit allen Inschriften und vielen Abbildungen. — Bunsen rc. a. a. O. III, 1. p. 440 ff. Hier ist auch die Stiftungsurkunde, von den Kaisern Valentinian, Theodosius und Arcadius an den Präfecten Roms Sallustius gerichtet. Abbildungen bei Gutensohn rc. a. a. O. IV—VII.

Gebäude dieses Kaisers, das wir übrigens gesondert von der spätern Erweiterung (vom jetzigen Eingang bis zum Triumphbogen) zu betrachten haben. Sein Grundriß ist ein Langviereck von 82 F. Länge und 64 F. Breite, an dessen Westende über dem Grab des Heiligen der Altar steht, und von dessen Ostende 15 F. durch eine Vorhalle abgeschnitten sind. Je 5 cannelierte, starke Marmorsäulen deren figurenreiche römisch-korinthische Capitäle auf Tempel des Mars und Jupiter deuten, denen sie angehört zu haben scheinen, an jeder Seite, erst in neuester Zeit aus ihrer bis auf $1/3$ ihrer Höhe reichenden Verschüttung ausgegraben, tragen einen Architrav, dessen einzelne mit Ornamenten überdeckte, unter sich an Länge und Höhe durchaus verschiedene Theile verschiedenen antiken Gebäuden angehört haben mögen, und theilen den Raum in ein breites und zwei sehr schmale Seitenschiffe. Die ursprüngliche Absis, deren Tribunenbogen noch erhalten ist, war an der Westseite, wo sie der spätern Erweiterung unter Pelagius 580 weichen mußte. Dieser Papst erhöhte den Boden, verschüttete zum größten Theil die Säulen, setzte die Emporen mit den zierlichen cannelierten und gewundenen Säulen und reichverzierten Arcaden auf, gab aber der ganzen ursprünglichen Kirche nur die Bedeutung eines Sanctuariums oder hohen Chores für das von ihm in Westen angefügte Langhaus von 124 F. Länge. Eine neue Absis baute er nicht, so daß die durch ihn entstandene Basilica ein langes Rechteck bildet, im Verhältniß von 1 : 3. —

Um das Grab und den Altar stellte er die Marmorbänke für den Klerus mit dem Bischofstuhl, und in das Mittelschiff 2 Ambonen, die sämmtlich noch an ihrer Stelle sind. An der Grenze zwischen der alten und der neuen Kirche führen 8 Stufen zur Confession hinab und je 7 Stufen zu beiden Seiten zur ursprünglichen Kirche empor. Jene ist ein fast viereckter, flach-

gewölbter Raum, mit mosaikartig eingelegtem Fußboden, einem Altar, und hinter diesem dem Marmor-Sarkophag mit den Reliquien von Laurentius und Stephanus. Altar und Grab sind von 8 Säulen umgeben, die die Confession stützen. Der Altar über der Confession von verschiedenartigem Marmor, mit vier durch Säulchen abgefas'ten Ecken, ist einer der ältesten christlichen Altäre und wohlerhalten. (Das Tabernakel darüber ist vom Jahr 1148). Zuthaten und leichte Veränderungen erfuhr die Kirche unter Gregor II. 716 und unter Adrian I. 772.

Die 3 Schiffe des Langhauses werden durch 22 antike Säulen von ungleicher Stärke, mit ionischen unter sich gleichen, aber nicht zu ihnen gehörenden Capitälen getrennt. Ein Seitenschiff ist 15 F., das Mittelschiff 37 F. breit. (Der Mosaikfußboden ist aus dem 12., die Vorhalle mit ihren 6 antiken Säulen mit ionischen Capitälen von Honorius III. aus dem 13. Jahrh.).*) Einer gänzlichen Restauration durch den Architekten Conte Vespagniani wurde die Kirche 1859 von Papst Pius IX. unterworfen.

5. S. Clemente, über deren Gründung bestimmte Nachrichten fehlen, wird bereits 392 von Hieronymus in seinem Werk über die ältesten Kirchenschriftsteller angeführt, und bei dem Concilium unter Symmachus am Ende des 5. Jahrhunderts als eine der Pfarrkirchen Roms genannt. Ersichtlicher Weise ist dieß nicht die jetzige Kirche d. N. Die eigentliche und ursprüngliche Kirche S. Clemente ist erst 1858 ausgegraben worden. Sie ist größer als die jetzige und befindet sich unter ihr, so daß sie dieser als Unterbau dient. Sie hat 3 Schiffe und ein Querschiff, prächtige antike cannelierte Säulen von den kostbarsten Marmorarten; Wandgemälde aus dem 4. bis 9. Jahrhundert, und theil-

*) Bunsen rc. a. a. O. III. 2. p. 312. — Gutensohn rc. a. a. O. Taf. XII—XIV.

weis noch sehr gutes Mauerwerk. Ihre Anlage gehört zu den antiquarischen Räthseln. Man muß aus der jetzigen Kirche, die schon tiefer liegt, als der umgebende Boden, hinabsteigen, kann aber aus ihr noch um vieles tiefer hinunter, und sieht unter der alten Kirche Mauerwerk aus der Zeit der Imperatoren, unter diesem anderes aus der Zeit der Republik, und noch tiefer aus der Zeit der Könige. Wie hoher Schutt mußte aufgethürmt werden, um diese Zeiten sämmtlich zu begraben!*) (Die jetzige Kirche ist vom Anfang des 12. Jahrhunderts.)

6. S. Croce in Gerusalemme, nach Anastasius von Constantin zu Ehren des von seiner Mutter in Jerusalem aufgefundenen Kreuzes im Sessorium erbaut; 140 F. lang 70 F. breit mit 3 Schiffen und einem Querschiff, 12 Säulen und einer Absis, die fast die ganze Breite der Kirche hat. In der Confession sind in einer antiken Badewanne die Leichname der hh. Cäsarius und Anastasius.**)

7. S. Agnese fuori le mura an der Via Nomentana, angeblich von Constantin an der Stelle über den Katakomben, wo der Leichnam der Heiligen gefunden worden, erbaut. Ihr Fußboden liegt gegen das umgebende Erdreich so tief, daß man auf 48 Stufen hinabsteigen muß. Sie ist 100 F. lang 58 F. breit, hat 3 Schiffe und kein Querschiff. Die Seitenschiffe sind sehr schmal, fast nur 1/4 des Mittelschiffs. 16 antike Säulen mit korinthischen Capitälen, deren 2 am untern Ende des Mittelschiffs dieses von einer Vorhalle scheiden, tragen über Arcaden eine Empor mit ebensoviel, nur kleineren Säulen und Arcaden.***)

*) Bunsen &c. a. a. O. III, 1. p. 577. — Gutensohn &c. a. a. O. XXXII—XXXIV. — Rondinini, de S. Clemente ejusque Basilica, Romae 1706.

**) Bunsen &c. a. a. O. III, 1. p. 565.

***) Bunsen &c. a. a. O. III, 2. p. 445. — Gutensohn &c. a. a. O. XVI—XVIII.

8. S. Maria in Trastevere, im J. 340 von Julius I. erbaut, später der Maria geweiht, von Johannes VII. im J. 707 mit Mosaiken geschmückt, von Gregor II. und III. renoviert und von Gregor IV. erweitert (restauriert und mit neuen Mosaiken versorgt unter Innocenz II. und III. 1139—1216). 22 antike Granitsäulen, zum Theil ohne Basen, von verschiedener Höhe und Stärke und Capitälen von verschiedener Ordnung, an denen Jupiter, Juno und andere Gottheiten der Vorzeit zu erkennen sind, theilen die Kirche in 3 Schiffe und tragen auf antiken Architraven und Gesimsen die Mauer des Mittelschiffs mit (spätern) großen, rundbogigen Doppelfenstern. Stufen führen zu dem Querschiff empor, wo der Hauptaltar steht und die Stelle bezeichnet ist, an welcher ehedem eine Oelquelle floß, die zum Bau die Veranlassung gegeben haben soll. In der Confession liegt die Asche des heil. Calixtus, von dem auch das anstoßende Kloster den Namen hat; ferner von Julius, Cornelius und Calepodius.*)

9. S. Maria maggiore, die Basilica Liberiana nach dem Papst Liberius, der sie 352 bis 366 erbaut hat. Die Beglaubigung des wunderbaren Ursprungs derselben (in Folge eines auf diese Stelle im hohen Sommer gefallenen Schnees, daher „S. Maria ad nives“) findet sich in päpstlichen Bullen vom J. 1288. Der Erbauer der jetzigen Kirche — (denn von der ersten blieb kein Stein) — ist Sixtus III. (432—440), der sie der „Mater Dei“ widmete, nachdem auf dem Concil zu Ephesus 430 deren Bezeichnung als *Θεοτόκος* festgestellt worden war. Sie ist die erste der Maria im Abendland gewidmete Kirche, und da von ihr leibliche Reliquien nicht zu haben waren, wählte man

*) Gutensohn rc. a. a. O. VIII. XXVIII. XLIV. — Bunsen rc. a. a. O. III, 3. p. 659.

als ein gleich ausdrucksvolles Andenken an sie die Krippe, in welche sie zu Bethlehem das heilige Kind gelegt. (Darum heißt auch die Kirche S. Maria ad praesepe.) Für diese Krippe wurde nicht die Krypta benutzt, sondern eine eigene Capelle erbaut.

Diese Basilica ist 300 F. lang und 100 F. breit, 44 Säulen mit horizontalem Gebälk theilen sie in 3 Schiffe und ein Querschiff, das nicht auslabet. Die Seitenschiffe sind je 23 F. breit, das Mittelschiff 53 F. Die Wände des Mittelschiffs, der Triumph-, der Tribunenbogen und die Absis haben Mosaikbilder, erstere aus dem 5., letztere aus dem 13. Jahrhundert. Ueber der Confession ließ Paschalis I. ein auf 6 Porphyrsäulen ruhendes Tabernakel errichten. (Eine Erneuerung der Kirche fand unter Eugen III. und die gänzliche Modernisierung derselben unter Sixtus V., Paul V. und Benedict XIV. statt.*) Die jetzige Confession ist auf Befehl des Papstes Pius IX. von Vispignano 1864 erbaut und mit kostbaren Marmorplatten verziert worden.)

10. S. Pietro ad vincola, auch Titulus (d. i. eingepfarrte Kirche) Eudoxiae genannt, von Eudoxia, der Gemahlin des Kaisers Valentinian III. um 440—462 erbaut, zu Ehren der Ketten des Apostels, die sie von ihrer Mutter, der Gattin des griechischen Kaisers Theodosius II. erhalten hatte. Die Kirche ist 183 F. lang und 87 F. breit, hat 20 cannelierte antike Säulen und 3 Schiffe, nebst einem Querschiff von fast gleicher Breite mit dem Mittelschiff, ohne Ausladung, und einer halbkreisrunden Absis mit verlängerten Seiten. Die Nebenabsiden sind

*) Basilicae S. Mariae majoris de urbe descriptio et delineatio auct. Abb. Paulo de Angelis, Romae 1621. — Bunsen 2c. a. a. O. III, 2. p. 262. — Gutensohn 2c. a. a. O. IX—XI.

wahrscheinlich spätere Zuthaten, denn schon unter Pelagius I. und Hadrian I. beginnen die Neuerungen.*)

Außerdem verdienen aus der Frühzeit des christlichen Basilikenbaues noch Beachtung: S. Cecilia in Trastevere, im J. 230 auf der Stelle des Hauses der Heiligen erbaut; 821 von Paschalis I. von Grund aus erneut, mit einer Vorhalle mit antiken Marmor- und Granitsäulen, im 18. Jahrhundert modernisiert; S. Nereo ed Achilleo aus dem 5. Jahrhundert, von Leo III. 800 neugebaut, und Ende des 16. Jahrhunderts restauriert**); S. Cosma & Damiano von P. Felix III. um 526 gegründet, auf den Ruinen eines Tempels des Romulus, oder der Penaten, verändert unter Urban VIII. um 1630; S. Martino ai Monti, von Symmachus um 500 erbaut, 844 restauriert, 1650 modernisiert, 3schiffig mit 24 antiken Säulen.***) Neben der Unterkirche ist noch eine ältere mit Wandmalereien antiker Art; S. Sabina vom J. 423 auf dem Aventinus, erneuert von Eugen II. 824, ausgebessert 1441 und 1487, zwar vielfach beraubt, aber weniger, als die bereicherten entstellt.†)

Nach diesen Basiliken betrachten wir die kirchlichen Rundbauten in Rom, deren mehre ursprünglich Grabmäler waren.

1. S. Stefano rotondo auf dem Monte Celio vom P. Simplicius um 467—483 eingeweiht, ein Rundbau von 198 F. Durchmesser, in Rom die erste und als Neubau einzige Kirche dieser Art. 56 antike Säulen von Granit und Marmor mit ionischen und korinthischen Capitälen bilden mit der Umfangsmauer drei große kreisförmige, concentrische Abtheilungen. Die mittlere Reihe von 20 Säulen trägt auf einem horizontalen

*) Bunsen rc. a. a. O. III, 2. p. 229. D'Agincourt, histoire de l'Art. Architecture T. 21. Gutensohn a. a. O. VIII, B. XI.
**) Ebendas. XXVI—XXVIII. — ***) Ebendas. XXXI, A.
†) Ebendas. VIII, A.

Architrav einen hohen Rundbau, der sich über das Dach der Umfangsmauer erhebt, durch 18 rundbogige Fenster Licht in die Kirche läßt und mit einem Zeltdach gedeckt ist, dessen Sparrwerk man ursprünglich im Innern der Kirche an der Stelle der jetzigen horizontalen Decke sah. Die 36 zum Theil cannelierten Säulen der zweiten, um 32 F. von der innern entfernten Reihe mit ionischen und korinthischen Capitälen und Capitälaufsätzen sind durch Arcaden verbunden und so gestellt, daß nach jeder der 4 Weltgegenden je 4 Säulen stehen mit Pfeilern zu beiden Seiten, davon die östlichen die höchsten sind, und von deren Mitte aus man gerade dem Altar in der Mitte der Rotunde und der in Westen angebauten kleinen Tribune (aus dem 7. Jahrhundert) gegenüber steht. Die 4 Zwischenräume werden durch je 5 Säulen ausgefüllt. Zwischen dieser (jetzt vermauerten) Säulenreihe und der Umfangsmauer, die, obwohl abgebrochen, doch zum Theil noch steht und den Friedhof der Kirche einschließt, scheint eine Reihe Pfeiler — wenigstens immer den 5 Säulen gegenüber — gestanden zu haben, da an der Mauer deutliche Spuren ehemaliger Gewölbe, so wie den Pfeilern der zweiten Säulenreihe gegenüber die Reste von Pilastern vorhanden sind, so daß wir 3 Umgänge um den innern Raum als ursprünglich annehmen müssen, mit der Absis in Osten. Das sehr schlechte Mauerwerk der Kirche legt Zeugniß ab von dem Verfall der Technik im 5. Jahrhundert. Die Säulen sind ganz ungleich und haben theils Basen, die nicht zu ihnen passen, theils gar keine. (Durch den mittlern Raum ist zur Unterstützung des Baues eine hohe Wand mit 3 Arcaden auf 2 Säulen und 2 Pfeilern geführt. Ursprünglich und im 6 Jahrh. prachtvoll ausgeschmückt hat sie gegenwärtig ein sehr verfallenes Aussehn.)*)

*) Bunsen ꝛc. a. a. O. III, 1. p. 496. — Gutensohn ꝛc. a. a. O. XIX. XXI. — D'Agincourt a. a. O. T. 22.

2. Das Mausoleum der Helena (Torre Pignattara) vor Porta maggiore, von Constantin seiner Mutter errichtet, ein Rundgebäude von beträchtlichem Umfang, von Backsteinen, mit irdnen Töpfen (pignatte) auf 60 F. Spannung überwölbt, hatte 8 Nischen und den großen, jetzt im Vatican aufgestellten porphyrnen Sarkophag. (Es liegt in Trümmern, davon ein Theil in eine Capelle verwandelt worden.)*)

3. S. Costanza wird mit Recht nicht als ursprüngliche Kirche, sondern als das Grabmal von Constantins Tochter Constantia, Gemahlin des Gallus, in Anspruch genommen (die — nach dem Zeugniß des gleichzeitigen Kaisergeschichtschreibers Ammianus Marcellinus ein Ungeheuer — aus Verwechslung mit einer in der Nähe begrabenen Frau Constantina heilig gesprochen worden). Es ist ein Rundbau aus der Constantinischen Zeit, von 71 F. Durchmesser mit einer Kuppel und galt lange Zeit, sicher mit Unrecht, wegen seiner zum Theil bis heut erhaltenen Mosaikbilder von bacchischen Symbolen für einen ehemaligen Bacchustempel. (Die Einweihung der Kirche geschah durch P. Alexander IV. 1254—1261.) Die Kuppel ruht auf einer Mauer, die von Arcaden und 24 durch Gesimsstücke gekuppelten Granitsäulen mit römischen Capitälen getragen wird. Der durch diese und durch die Umfangsmauer gebildete Umgang ist mit Kreuzgewölben gedeckt, an denen sich die oben genannten Mosaikbilder befinden.**) Dem Eingang gegenüber in einer Nische stand der jetzt im Vatican aufgestellte große porphyrne Sarkophag mit Gegenständen der Weinlese in Relief.***)

4. S. Giovanni in fonte, das Baptisterium des La-

---

*) Bunsen ꝛc. a. a. O. III, 2. p. 209. — v. Quast über Form ꝛc. der ältesten christlichen Kirchen, p. 18.

**) Abbildungen bei Ciampini, de sacris aedificiis T. 30.

***) Bunsen ꝛc. a. a. O. III, 2 p. 209.

terans, der Sage nach (Anastasius im „Leben des P. Sylvester") von Constantin erbaut; sicherer von Sixtus III. 432. Es ist achteckig und hatte eine Vorhalle mit halbkreisrunden Exedren an beiden schmalen Seiten. Der Taufstein in der vertieften Mitte, vielleicht einem ehemaligen Wasserbecken, ist eine antike Badewanne von Porphyr. Um den Rand der Vertiefung stehen 8 Porphyrsäulen, von Sixtus III. im 5. Jahrhundert errichtet, über denen einst eine Kuppel sich wölbte, und die mit einer von Hadrian IV. im 12. Jahrhundert errichteten Säulenreihe ein zweites Stockwerk tragen, deren 8eckige Wand mit dem Dache auf 8 kleinen Marmorsäulen ruht.

Die zu beiden Seiten angebauten Oratorien Johannis des Täufers und des Evangelisten, so wie Sanctae crucis sind aus dem 5. Jahrhundert, ein völliger Umbau fand im 9. statt; der letzten Modernisierungen im 15—17. nicht zu gedenken.*)

S. Maria maggiore in Nocera de' Pagani bei Neapel, aus dem 4. Jahrhundert, eine der Kirche S. Costanza sehr ähnliche Rotunde mit korinthischem Doppelsäulen-Umgang. Im Innern ein Taufbrunnen mit Säulen, in der Mitte des Gebäudes, so daß es den Anschein eines Baptisteriums hat.

Eine eigene und eigenthümliche Gruppe bilden die ravennatischen Kirchen dieser Zeit. Doch ist es bei dem engen Zusammenhang vieler derselben mit Byzanz und überhaupt bei den gegenseitigen Beziehungen zwischen der occidentalischen und orientalischen christlichen Kunst gewiß zweckmäßig, einen — wenngleich nur flüchtigen — Blick nach dieser Seite zu richten.

Mit der politischen Macht war auch die Kunst nach der neuen Hauptstadt des Reiches übergesiedelt.**) Mit den Verän-

*) Bunsen a. a. O. III, 1. p. 558.

**) Banduri Imperium Orientale, namentlich des Anonymus de antiquitate Constantinopolis im Tom. I. — Petrus Gyllius, de topograph.

derungen, die sie dort unter neuen Verhältnissen erfuhr, kehrte sie von Zeit zu Zeit nach ihrer alten Heimath zurück und machte ihren Einfluß nachdrücklich geltend, bis diese ihre Kräfte zu neuer Entfaltung eines eigenthümlichen Lebens gesammelt hatte.

Als die vorzüglichsten von Constantin und seiner Mutter in Jerusalem erbauten Kirchen nennt uns Eusebius (Vita Constantini III, 33—39) die Kirchen des heil. Grabes, der Himmelfahrt, der Geburt und jene der Verheißung zu Mamre. Ein Kuppelbau mit 12 Säulen (nach der Zahl der Apostel) erhob sich über dem „Grabe Christi"; gegen Osten schloß sich ein dreischiffiges Langhaus mit Emporen, Säulen und Pfeilern an. Diese Kirche war durch einen von Säulen umgebenen Vorhof, und durch Propyläen vor diesem, gegen außen abgeschlossen. — Ein Rundbau war auch die Kirche der Himmelfahrt auf dem Oelberg, in dessen Mitte man die letzten Fußtapfen Christi zeigte, und die zur Erinnerung an das Ereigniß oben noch eine weite Oeffnung hatte. — Die Kirche der Geburt zu Bethlehem hat als Grundform das lateinische Kreuz, und eine halbkreisrunde Absis an jeder der 3 kurzen Arme; im Langhaus 5 Schiffe. — In Constantinopel erbaute Constantin die Apostelkirche, ein durch Größe und Pracht ausgezeichnetes Gebäude auf der Grundform des griechischen (gleicharmigen) Kreuzes, über dessen Mitte eine Kuppel sich wölbte als Himmelsdecke für das Grab des Kaisers und seiner Angehörigen, für welche er 12 Sarkophage, nach der Zahl der Apostel, im Kreise aufgestellt hatte.*) — Die Hauptkirche zu Antiochien erbaute Constantin auf achteckiger Grundlage, mit ei-

---

Const. ebendas. — Du Cange, Constantinopolis christ. in seiner Historia Orient.

*) Beschreibung bei Gregor v. Nazianz; und zum Theil bei Eusebius.

ner Empor und mit Oratorien (oder Monasterien) und Exedren umher.

Unter Justinian wird der Gewölbebau herrschend. Eine seiner ersten Unternehmungen derart ist die Kirche der hh. Sergius und Bacchus, von welcher Gyllius (a. a. O.) schreibt: „Sie ist ins Rund gebaut; ihre Kuppel von Backsteinen ruht auf 8 Pfeilern. Zwischen diesen sind 2 Reihen ionischer Säulen vertheilt, die untere von deren 16, die obere von 22; die Capitäle der obern haben Schnecken und Laubwerk, die der untern nur Laubwerk unter dem Echinus."

Eine neue großartige und eigenthümliche Anwendung findet der Central- oder Gewölbstyl in der Kirche der heil. Sophia zu Constantinopel, unter Justinian zu Anfang des 6. Jahrhunderts, an der Stelle der ältern, von Constantin, Constantius und Theodosius errichteten, der göttlichen Weisheit (τῇ ἁγίᾳ Σοφίᾳ, d. i. Christo) gewidmeten, durch Feuer und Erdbeben zerstörten Kirche, von zwei griechischen Künstlern, Anthemius von Thralles und Isidor von Milet, erbaut.

Der Grundriß zeigt noch im Allgemeinen die Anlage der römischen Basilica: ein, freilich gedrücktes, Parallelogramm von 240 F. Länge und 204 F. Breite, der Länge nach in 3 Abtheilungen geschieden, deren mittlere über die beiden Abseiten sich erhebt, die halbrunde Absis an der einen, Atrium und Porticus an der andern Seite. In der Entwickelung aber dieser Gesammtanlage zeigt sich sogleich eine andere Richtung, ein neuer Organismus. Auf 4 starken, ins Quadrat gestellten Pfeilern in der Mitte des Gebäudes, die durch breite, weitgesprengte Bogen und durch Pendentifs zwischen ihnen verbunden sind, ruht 180 F. hoch, eine große Kuppel. An die Basis derselben reihen sich gegen Osten und Westen — und das ist diesem Bau

ganz eigenthümlich — je eine Halbkuppel von gleichem Durchmesser wie jene, aber nicht von Bogen, sondern von Mauern getragen, an. So wird ein länglich ovaler, vom Boden bis zum Gewölbe freier Raum als Mittelschiff der Kirche gebildet, an welchen in Osten die Absis in gewöhnlicher halbkreisrunder Form sich anschließt, der gegenüber in Westen eine viereckte Loggia entspricht, die in den Raum der Umfangsmauern aufgenommen ist.

Mehr noch, als das Mittelschiff, weichen die Abseiten vom römischen Basilikenstyl ab. Entsprechend den Räumen unter den Halbkuppeln in Osten und Westen sehen wir in Norden und Süden der Kuppel je einen viereckten Raum von gleichem Durchmesser wie die Halbkuppeln, so daß im Grundriß die Form des griechischen Kreuzes ziemlich unzweideutig hervortritt. Diese Räume sind durch Decken in 2 Stockwerke, und durch von Westen nach Osten gehende gewölbte Säulengänge (Catechumena, weil hier die Catechumenen standen) mit kleinen Säulen in je 3 Abtheilungen getheilt. Im Erdgeschoß stehen zwischen den Hauptpfeilern an jeder Seite 4 Säulen in gerader Linie mit Arcaden; im obern Stockwerk sind die Loggien für den Hof, die sich durch Fenster mit Zwergsäulen gegen das Innere der Kirche öffnen.

Die übrigen 4 Räume der beiden Abseiten, die die 4 Winkel zwischen den Kreuzarmen ausfüllen, auf gleiche Weise wie die vorgenannten Räume in Stockwerke getheilt, sind gemäß der Basis der Halbkuppeln, die sie auf Stichkappen tragen helfen, durch eine halbkreisförmige Wand, die auf Säulen mit Arcaden ruht, vom Innern der Kirche abgeschlossen.

Gleicherweise war die Absis durch hohe Schranken von der Kirche gesondert. Innerhalb derselben stand der Altar, nach den alten Nachrichten (s. Du Cange a. a. O.) reich geschmückt mit

einer in Gold getriebenen Abbildung der ganzen Welt, mit einem von silbernen Säulen getragenen Ciborium mit dem Kreuz, einem s. g. „Meer", wahrscheinlich einer Nachbildung des Wasserbeckens im Salomonischen Tempel. Ob unter dem Altar eine Krypta gewesen, sagt kein Berichterstatter.

In den beiden Conchen zu Seiten der Altarnische war nördlich die „Prothesis", wo das Opfer vorbereitet wurde, links das „Secretarium" mit den heiligen Büchern. Im Halbkreis hinter dem Altar standen die Sitze der Geistlichkeit mit dem Bischofstuhl. Auf der „Solea", einem erhöhten, halbkreisförmigen Platze vor dem Altar, stand der Ambo und dabei der heilige Brunnen (wahrscheinlich für die Priester). Im Atrium an der Westseite war ein zweiter Brunnen (φιαλα). — Die 26 Fenster der Kuppel, halbrund gedeckt, sind schräg, die der Halbkuppeln senkrecht eingesetzt. Die Wölbungen haben keine Zeltdächer über sich, sondern ihre Construction auch außen sichtbar behalten. Das ganze Innere ist musivisch ausgemalt, mit Darstellungen und heil. Gestalten des Christenthums, nur seit der Umwandlung in eine Moschee gänzlich überweißt.*)

---

Nach diesem Ausflug in den Orient kehren wir nach Italien zurück, und zunächst nach **Ravenna**, wo seit der Verlegung des Kaisersitzes von Rom dahin eine große Bauthätigkeit sich entwickelt hatte, auf welche von verschiedenen Seiten und namentlich auch vom Orient her sehr wirksame Einflüsse ausgeübt worden.**) Außer den Basiliken und einigen Rundbauten im

*) Das bedeutendste Werk über die Sophienkirche u. d. a. ist von **Salzenberg**: Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel vom 5. bis 12. Jahrhundert.

**) Abbildungen bei Du Cange a. a. O. auch bei D'Agincourt. —

römischen Styl tritt hier noch eine eigenthümliche Mischung von beiden auf und eine neue Formengebung, die sich von Constantinopel herüber verpflanzt hat. Die Schönheit wie die Kühnheit ihrer Anlagen und die Trefflichkeit ihrer Ausführung setzen uns noch jetzt in freudiges Erstaunen. Mehr, als in Rom, hat hier die neue Religion die Kunst begeistert, daß sie einen neuen Aufschwung zu nehmen begann, und wir werden sehen, daß ein gutes Theil des Verdienstes dem germanischen Element zugeschrieben werden muß, das mit frischer Lebenskraft und einem — durch keinen Luxus abgeschwächten — Sinn für das Große und Schöne über die Alpen ins italische Land gekommen war.

Wohl ist auch in Ravenna vieles der Zeit, und auch dem Zeitgeist, zum Opfer gefallen; aber dennoch erhalten wir nirgend ein so vollständiges Bild von der christlichen Kunst des 4. bis 7. Jahrhunderts*), als hier.

Die älteste Kirche in Ravenna ist die Basilica Stae Resurrectionis, als Metropolitane vom Bischof Ursus in der Mitte des 4. Jahrhunderts erbaut (aber freilich im J. 1734 niedergerissen und durch eine Kirche im damaligen Geschmack ersetzt). Sie gehörte zu den größten altchristlichen Basiliken, war fünfschiffig, nach alten Angaben 280 Palm. lang, 180 P. breit und 98 P. hoch); sie hatte ein Querschiff und 56 antike Säulen, durch Arcaden verbunden. Die Beschreibung des Agnelli,

---

Davidoff: die Sophienkirche. — Rob. Walsh: Constantinopel und die malerische Gegend der sieben Kirchen in Kleinasien.

*) Die Hauptquelle für die Kenntniß der ravennatischen Bauten ist des um die Mitte des IX. Jahrhunderts lebenden Agnellus Presbyter Lebensbeschreibung der ravennatischen Bischöfe bei Muratori T. II. Rer. Ital. — Ferner Le sagre Memorie di Ravenna antica, da Girol. Fabri. Venet. 1664. — D'Agincourt a. a. O. gibt Abbildungen, die wenig Vertrauen erwecken. — Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna ꝛc. von Ferd. v. Quast. Berlin 1842, gründlich, mit guten Abbildungen.

obschon sie sogar Künstlernamen enthält, ist sehr unklar; doch geht daraus hervor, daß Fußboden und Wände reiche Marmorbekleidung, Absis, Triumph- und Tribunenbogen Mosaikbilder hatten. (Der Zerstörung im 18. Jahrhundert waren Restaurationen im 12. und 14. Jahrhundert vorausgegangen.)*)

Die der Zeit nach nächstfolgende, an Pracht angeblich der Metropolitane nicht nachstehende Kirche, war die in der zu Ravenna gehörigen Hafenstadt Classis vom Bischof Petrus (412—425) erbaute Basilica (Petriana), die von einem Erdbeben zerstört, und nicht wieder aufgebaut worden ist. Jede Spur von ihr hat die Zeit verwischt. — Das Gleiche gilt von der Basilica des heil. Laurentius an der Prachtstraße zwischen Ravenna und der Hafenstadt, erbaut um 412 von Lauritius, dem Kämmerer des Kaisers Honorius. Auch hier waren Wände und Wölbungen mit Mosaiken bedeckt. (Bei den von P. Pius IV. 1553 vorgenommenen Befestigungsarbeiten wurde die Kirche abgetragen; ein steinernes Kreuz am Wege bezeichnet die Stelle, wo sie gestanden.)

Nach den von der Erde verschwundenen Gebäuden des 4. Jahrhunderts kommen wir der Zeitfolge nach zu einem noch wohlerhaltenen, zu dem Baptisterium des Doms, S. Giovanni in fonte, das vom Bischof Neo an der Stelle eines ältern von Ursus (425—430) neu erbaut worden ist.**) Seine Grundform ist achteckig, hat 2 Altarnischen, durch deren eine der Eingang von einem Nebengebäude geführt ist. An dem fast

---

*) Buonamici, Metropolitana di Ravenna. Bologna 1748, mit Abbildungen.

**) Die Inschrift lautet (bei Agnellus a. a. O.):
Cede vetus nomen, novitati cede vetustas,
Pulcrius esse nitet renovati gloria Fontis
Magnanimus hunc namque Neon summusque sacerdos
Exsolvit pulcro componens omnia cultu.

ganz schmucklosen, aus Backsteinen nicht sehr sorgfältig aufgeführten Aeußern sind (außer den kleinen viereckten Fenstern) in der Höhe Mauerblenden, je 2 an jeder Wand, zu beachten, die nach oben mit je 2 kleinen Rundbogen geschlossen sind, ein erstes Vorzeichen romanischer Bauformen; wozu auch das Gesims mit seinen vortretenden, durch einfache Horizontalschichten getrennten, ein Ornament bildenden Ziegelreihen gehört.

Von überraschender Wirkung und Eigenthümlichkeit ist das Innere, zwei Geschosse über einander tragen die Kuppel. In den 8 Ecken des Erdgeschosses stehen 8 Säulen, durch Halbkreisbogen mit einander verbunden. Die eingeschlossenen Wände sind mit Marmor- und Porphyrtafeln belegt, die Zwickel über den Bogen mit Figuren, einzelnen Männergestalten in weißen Kleidern und oratorischer Stellung auf schwarzem Grunde und mit Arabesken in Mosaik geschmückt. Die Säulencapitäle sind von römisch-compositer Ordnung mit Akanthusblättern von guter Zeichnung und einem mit Blattwerk reliefierten Capitälaufsatz. In den Ecken des obern Stockwerks stehen ebenfalls Säulen, aber ionischer Ordnung als Träger ziemlich weitgesprengter Rundbogen, die zunächst auf Consolen aufsitzen, welche von den Capitälaufsätzen der Ecksäulen gestützt sind. Die Wandflächen zwischen ihnen sind durch einen größeren und 2 kleinere Neben-Rundbögen belebt, zwei Säulen dienen zugleich dem größern, während die kleinern sich einerseits auf sie, anderseits auf die Ecksäulen stützen. Wir haben hier die Anlage zu dem spätromanischen s. g. Kleeblattbogen, oder der Stellung eines größern Bogens zwischen zwei kleineren, unter einem dritten größern, sie alle drei überspannenden in ursprünglicher Gestalt vor uns; auch sind die Säulen bedeutend kleiner als die untern, ebenfalls nach Art des romanischen Styls. Die so entstehenden Mauerblenden haben in den kleinern Bogen Schafe, Widder, Böcke,

Löwen und Tauben in Mosaik; darunter Heilige in Relief; in den größern: Fenster aus neuer Zeit; in dem Raume aber zwischen dem großen und den 3 kleineren Bogen Blumen, Greifen, Rehe, Hirsche ꝛc. in Mosaik; in den Bogenzwickeln aber Akanthusblattornamente.

Diese Bogenwinkel, die die o. e. Consolen zum Stützpunkt haben, gestalten sich zu Pendentifs, durch welche das Achteck des Gebäudes in das Kreisrund der Kuppel übergeführt wird; ebenfalls ein erstes Beispiel jener im Mittelalter häufigen Construction des Uebergangs vom Polygon zum Kreis. Die Kuppel selbst ist mit Mosaiken in drei horizontalen Abtheilungen ausgemalt. Die oberste in der Mitte der Kuppel enthält die Taufe Christi, die nächstfolgende die Apostel, mit beigefügten Namen, durch arabeskenartige Blumen getrennt; in der untern Abtheilung wechseln ein Thron zwischen 2 Gärten und ein Altar mit dem Evangelium zwischen 2 Sesseln, beide unter einem Säulenporticus immer mit einander ab.

Der Taufbrunnen in der Mitte ist achteckig, mit Marmortäfelung belegt, hat aber an einer der acht Seiten eine halbkreisrunde Einbiegung zur bequemeren Vornahme der Taufhandlung. — Der Altar in einer der Altarnischen scheint der Zeit der Gründung anzugehören.

Auch die Petrinische Kirche in Classe hatte ein Baptisterium, erbaut vom Nachfolger Neons, dem Bischof Petrus Chrysologus. Es war viereckig und hatte Mosaikbilder an Wänden und Decken; lag aber schon im 10. Jahrhundert in Trümmern.

Die Basilica des Evangelisten Johannes, erbaut von Galla Placidia, der Wittwe des Kaisers Constantius, in Folge eines Gelübdes, das sie während eines Seesturmes gethan, als sie von Constantinopel nach dem Tode ihres Bruders Honorius, vor dessen Zorn sie sich geflüchtet hatte, nach Ravenna

zurückkehrte, um die Vormundschaft ihres Sohnes Valentinian zu übernehmen, im J. 425. Es war eine prachtvolle dreischiffige Basilica, deren 22 schwarz und weiß gestreifte Säulen von griechischem Marmor, mit griechisch-korinthischen Capitälen nebst den zierlich eingefaßten Bogen und der Mittelschiffwand, die sie tragen, sowie mit den Umfangsmauern (ohne die Absis, die einen Umbau erfahren) noch stehen. Zwei große, ganz mit Silberblech überzogene Säulen trugen den Triumphbogen, auf welchem Christus dargestellt war, wie er dem Johannes (nach der Apokalypse) ein Buch darreicht, daß er es verschlinge. An den Wänden des Bogens war der Seesturm und die Errettung aus der Gefahr durch Johannes abgebildet, darüber die Bildnisse der Vorfahren und Verwandten der Kaiserin. — Die Absis prangte mit einer sitzenden Kolossalgestalt Christi in Mosaik, neben der 12 Bücher die Apostel bezeichneten; darunter die Widmung der Kirche.*) Die Nachrichten über die weitere Ausschmückung sind etwas unsicher; gewiß aber ist, daß die Kaiserin mit ihrem Sohne es weder an kostbaren Steinen, noch an Gold und Silber hat fehlen lassen, um Altar und Chornische aufs glanzvollste auszustatten. Auch der Fußboden war mit bunten, viereckigen und runden Marmorplatten belegt; im Mittelschiff stellte er das stürmische Meer dar. Alle diese Herrlichkeiten sind verschwunden; dagegen ist noch ein Theil der ursprünglichen Absis mit dem gleichzeitigen Altar erhalten.**)

Nahm, wie wir gesehen haben, der kaiserliche Hof sehr lebhaften Antheil an der Entscheidung theologischer Fragen, so lag

---

*) Sancto ac beatissimo Johanni Evangelistae Galla Placidia Augusta cum filio suo Placido Valentiniano Augusto et filia sua Justa Grata Honoria Augusta liberationis periculum maris votum solventes.

**) Vgl. Muratori I, II. p. 267 ff. — Hier. Rubeus, Hist. Rav. II. p. 101 f. Fabri a. a. O.

es ihm nicht minder nahe, dem orthodoxen Bekenntniß möglichst vielfachen und glänzenden Ausdruck zu geben. Galla Placidia, hatte (nach dem Zeugniß bei Muratori I. II. p. 574) neben dem kaiserlichen Palast zu Ehren des heiligen Kreuzes eine Basilica erbaut und ihr dessen Namen und Form gegeben. Sie ist mit ihrer ganzen kostbaren Ausstattung bis auf einige Mauerreste verschwunden. Dagegen ist die nahe dabei für ihr eigenes Begräbniß erbaute Kirche, eines der merkwürdigsten und schönsten Baudenkmale des christlichen Alterthums, wohlerhalten.*) Es ist dieß die kleine Kirche S. Nazario e Celso, das Grabmal der Kaiserin Galla Placidia (gest. 450) auf dem Grundplan des lateinischen Kreuzes erbaut, 56 Fuß lang, im Querschiff 39 F., im Langhaus und Chor 28½ F. breit, 30 F. hoch (mit Einschluß der Mauern). Es ist unter den erhaltenen kirchlichen Gebäuden des Abendlandes das älteste Beispiel der so bestimmt ausgesprochenen Kreuzesform in der Anlage, das eine noch höhere Bedeutung dadurch erhält, daß über der Kreuzung der mit Tonnengewölben gedeckten Schiffe eine Kuppel sich erhebt und damit die gewählte Form auch äußerlich sichtbar bezeichnet; ja daß damit der Weg angebahnt worden zu der später so bedeutungsvoll gewordenen Verbindung der Basiliken- und Kuppelform bei großen Domen. Freilich gehen hier die Pendentifs und die Kuppel noch ohne Mittelglied in einander über, und ruhen gemeinschaftlich auf überhöhten Bögen, die weit über die untern Tonnengewölbe emporsteigen. Die Kuppel ist im Viereck umschlossen und äußerlich nicht sichtbar. Das Aeußere ist ganz schmucklos von rohem Backsteinbau, die rundbogigen Mauerblenden, und die Giebelfelder an den Fronten etwa ab-

*) Abbildung in meiner Vorschule Fig. 52, ferner bei v. Quast a. a. O. — bei D'Agincourt ꝛc.

gerechnet. Dagegen war das Innere um so prachtvoller und ist es zum Theil noch, obschon die Wandbekleidungen und der mosaicierte Fußboden verschwunden sind. Wohlerhalten aber ist der Mosaikschmuck der Gewölbe und der Mauerflächen zwischen ihnen, und bietet dem Auge mit dem sternenbesäeten dunkelblauen Grunde, den heiligen Gestalten, den leichten Arabesken mit eingewebten symbolischen Figuren einen so harmonischen, so heiter-ernsten Eindruck wie kein Baudenkmal jener Zeit. Fünf Sarkophage von Marmor sind im Innern aufgestellt, der größte hinter dem Altar, zwei in den Kreuzarmen, und zwei rechts und links vom Eingang.*) Auf der Wand über dem Sarkophag der Kaiserin (hinter dem Altar) ist als Zeuge der kaiserlichen Rechtgläubigkeit Christus abgebildet, wie er ketzerische Bücher verbrennt. Der Altar ist der ursprüngliche, mit einer auf Säulchen ruhenden Marmorplatte; seine Vorderseite aber bildet eine durchscheinende Alabaster- oder Marmorplatte mit einem Kreuz, 2 Lämmern und 2 Pfauen.

Eine sehr ähnliche Anlage ist die Capelle im erzbischöflichen Palast, erbaut von Petrus Chrysologus (gest. 449). Auch hier erhebt sich eine Kuppel über 4 Rundbogen. In den Medaillons der Gurtbögen sieht man die Bildnisse Christi, der Apostel und andrer Heiligen. In der Mitte der Kuppel glänzt das Monogramm Christi, von 4 Engeln getragen, die aus den Gewölbzwickeln sich erheben; zwischen ihnen sind die 4 evangelischen Zeichen angebracht. Ueber dem Altar eine nach antiker Art betende weibliche Gestalt. Diese Capelle ist wohlerhalten, was auch — obwohl in beschränkter Weise — von der Kirche S. Agata gilt, einer dreischiffigen Basilica aus derselben Zeit mit 20 vortrefflichen Säulen. Hierbei ist zu erwähnen, daß bei

*) Sehr schöne Abbildungen bei v. Quast, a. a. O.

den ravennatischen Kirchen nur wenig antike Säulen verwendet, sondern fast durchgängig neue angefertigt worden sind.

Die Baulust der Imperatoren starb in Ravenna nicht mit ihnen. Nachdem die Stürme Attila's und Odoakers vorübergegangen und Theodorich des Reichs sich bemächtiget, entstanden auch in Ravenna neue, große und schöne Bauwerke, namentlich Kirchen. Denn Theodorich ließ den Katholiken ihre Kirchen und Besitzungen, und baute den arianischen Christen neue Gotteshäuser. Zu den ältesten derselben, das — wenn auch nicht im Gebrauch, doch — noch erhalten ist, gehört S. Maria in Cosmedin, das arianische Baptisterium. Es ist, wie das von Ursus, von achteckiger Grundform, mit einer Kuppel überwölbt, in welcher ebenfalls die Taufe Christi im Jordan in Mosaik abgebildet ist. Ueberhaupt ist weder hier, noch in den Basiliken der Arianer in baulicher Anordnung der geringste Unterschied von den andern altchristlichen Kirchen wahrzunehmen. Die dogmatische Wortklauberei hatte sich glücklicher Weise nicht in die Kunstthätigkeit eingedrängt. Die Basilica S. Teodoro oder Spirito Santo, zu welcher das Baptisterium gehörte, ist ebenfalls von Theodorich (wenn auch nicht von Grund aus neu) gebaut. Sie ist ziemlich breit und hat 14 grünliche Marmorsäulen mit korinthisierenden Capitälen und Capitälaufsätzen.

Die eigentliche Haupt- und Hofkirche Theodorichs war die — wesentlich noch erhaltene — S. Apollinare nuovo in der Stadt, oder S. Martino in coelo aureo, so genannt von ihrer großen Pracht, vornehmlich der Decke, und weil sie dem heil. Martinus geweiht war. Den Namen des Apollinaris nahm sie an, als Erzbischof Johannes (850—875) den Leichnam des Heiligen aus der ihm geweihten Kirche in der Hafenstadt Classis vor den Raubzügen der Saracenen nach der Stadt geflüchtet hatte. Sie ist dreischiffig und hat 24 Säulen aus graugeader-

tem griechischem Marmor, und 3 Absiden. Die Säulen sind schlank, haben schöne korinthische Capitäle mit Akanthusblättern, Capitälaufsätze mit Kreuzen, und tragen über zierlich eingefaßten Bogen die Mittelwand. In den Bogenwinkeln sind Medaillons (wohl aus späterer Zeit). Ueber denselben trägt die Mittelschiffwand an beiden Seiten Mosaikbilder, die als die eigenthümlichsten und schönsten altchristlichen Kunstleistungen zu rühmen sind: an der Südseite einen langen, von Theodorichs Palast ausgehenden Zug von heiligen Männern zum Throne Christi als Fürsten des Himmelreichs; auf der Nordseite einen gleichen, von Classe ausgehenden Zug heiliger Frauen im Anschluß an den Zug der heil. Könige zum Christuskind auf der Mutter Schooß. Ueber diesen beiden Bilderreihen wird der Raum von den halbkreisrunden Fenstern eingenommen, zwischen denen einzelne Heilige in Mosaik stehen, und über ihnen zieht sich noch ein Fries mit Mosaikverzierungen hin, so daß es an kunst- und prachtvoller Ausschmückung dieser Kirche nicht fehlt. Am sehr schlichten Aeußern bildet das ausübereck gestellten Ziegeln geformte Kranzgesims die einzige Verzierung. Der runde Glockenthurm zur Seite ist schwerlich ganz gleichalt mit der Kirche, obschon sein Mauerwerk sich von dem ihrigen nicht unterscheidet. Vor der Kirche war ursprünglich ein rings von einer Säulenhalle umgebener Vorhof, deren an die Kirche anstoßender Theil (obschon modernisiert) noch besteht. — Daß Theodorich diese unmittelbar neben seinem Palast gelegene Kirche erbaut habe, bezeugt die (von Agnellus a. a. O.) aufbewahrte Inschrift der Tribune: Theodoricus Rex hanc ecclesiam a fundamentis in nomine Domini nostri Jesu Christi fecit.*)

Zu diesen Basiliken fügte der Gothenkönig noch einen Bau

*) Abbildungen bei D'Agincourt a. a. O. Taf. XVII. 17—22.

von ebenso bewundernswürdiger als eigenthümlicher Architektur: S. Maria Rotonda oder das Grabmal Theodorichs steht in der Baugeschichte auf einer Stelle*), auf welcher es ebenso gut von der deutschen, als von der italienischen Kunstgeschichte in Anspruch genommen werden kann. Habe ich es deßhalb in meiner Deutschen Kunstgeschichte aufgeführt, so kann ich es auch hier nicht ausschließen. Wir werden bei näherer Betrachtung erkennen, daß Nord und Süd zusammengewirkt, um dieß Denkmal deutscher Herrschaft in Italien den nachfolgenden Geschlechtern aufzurichten.

Auf einem sumpfigen Wiesengrunde vor der Stadt (vor der porta serrata) steht der Prachtbau, der einst die Asche des großen Königs barg. Er ist auf einer zehneckigen Basis aufgeführt und hat ein unteres und ein oberes Geschoß, von denen das erstere jetzt zum großen Theil unter Wasser steht und einen um mehre Fuß größern Durchmesser, als das obere hat, so daß dadurch um dieses ein Umgang gebildet wird, zu welchem Freitreppen emporführen. — Der untere Durchmesser beträgt 45 Par. Fuß An den 10 Ecken stehen 4 F. starke Pfeiler, durch Rundbogen verbunden, deren Werkstücke im eingezahnten Keilschnitt in einander gefügt sind, und auf denen der um das obere Stockwerk geführte Umgang ruht. Das 15 F. hohe Innere hat ein gleichschenkeliges Kreuz zur Grundlage, dem ein sich kreuzendes Tonnengewölbe über dem starken Gemäuer entspricht. Hier stand der Sarkophag Theodorichs, den man jetzt in der antiken Porphyrwanne vor dem Palast in der Stadt zu besitzen glaubt. Die gezahnten Steine wiederholen sich auch an den beiden Freitreppen zu Seiten der Thüre, von denen der obere Theil durch

*) Abbildung in m. Denkmalen der deutschen Kunst, Bd. XII. — v. Quast a. a. O. — D'Agincourt a. a. O.

einen weit gesprengten Bogen getragen wird. — Das obere Stockwerk ist kreisrund, völlig schmucklos und hat nur ganz kleine halbkreisrund abgeschlossene Doppelfenster; die Wände sind rauh, als hätten sie in Mosaik ausgemalt werden sollen. Die Decke bildet eine Kuppel, aus einem einzigen istrischen Granitblock gehauen, von 34 F. im Durchmesser, dessen Gewicht Soufflot auf 2,280,000 Pfd. berechnet hat. 12 Eckstücke im Umkreis der Kuppel und ein Würfelstück in der Mitte, die man am Felsblock gelassen und als Henkel zum Aufrichten der ganzen Last ausgehauen, mögen zu Postamenten für Statuen (Christus und die Apostel) gedient haben, oder wenigstens bestimmt gewesen sein.

Außer der Gesammtanlage dieses höchst interessanten Bauwerks nimmt das Aeußere des obern Stockwerks unsere Aufmerksamkeit besonders in Anspruch. Zwar ist es sehr beschädigt; doch läßt sich die Anordnung im Ganzen mit ziemlicher Sicherheit errathen, die Form der Profile und Verzierungen deutlich erkennen. Ueber einer der 10 Seiten des Unterbaues ist die Thüre angebracht, an der gegenüberliegenden ein kleiner rechtwinkliger Vorsprung, durch die Altarnische im Innern veranlaßt. Ueber jeder der übrigen 8 Seiten des Unterbaues sieht man an der Rotunde oben 2 im Rundbogen überspannte Mauerblenden, unter dem Bogen rechtwinkelig eingefaßt und mit einem Gesims abgeschlossen, dessen Viertelrundstab mit einer seltsamen Verbindung von Ringen und Blattspitzen verziert ist, einem Ornament, das sich in ähnlicher Weise am Kranzgesims wiederholt. Zwischen den 10 Abtheilungen der Umfassungsmauer sind noch deutlich die Ueberreste von Wandpfeilern zu erkennen, die uns auf die ursprüngliche Gestalt des Umgangs wohl hinleiten können. Das Wahrscheinlichste dürfte folgende Anordnung gewesen sein: Jedem Wandpfeiler stand ein freier Pfeiler gegenüber; einer jeden Lessine zwischen zwei Mauerblenden eine Säule, durch

2 Bogen mit den Pfeilern verbunden; den Eingang schützte vielleicht nur das vortretende auf horizontalen Tragsteinen ruhende Gesims; den übrigen Umgang ein aus Werkstücken geformtes Tonnengewölbe, dessen obere Außenfläche schräg gegen den Körper des Gebäudes aufstieg.

Neu und architektonisch beachtenswerth sind die Profile der Gliederungen. Während das Profil der untern Thüre und des rings um das Gebäude geführten Kämpfergesimses noch ganz die antiken römischen Formen zeigt, sehen wir an der obern Thüre bereits jene mannichfaltige Verbindung von Hohlkehlen und Rundstäben mit starker Ausladung, wie sie in der mittelalterlichen Architektur des Nordens vorherrschend und immer weiter ausgebildet worden. Selbst die Reliefierung einzelner Glieder mit geometrischen und Blattornamenten muß in der gewählten Form als neu auffallen; am meisten aber das Profil des Kranzgesimses mit unterschnittenen Ausladungen und der stark ausgeschweiften Welle.

Erkennen wir in diesen Detailformen die Einwirkung eines neuen, obschon noch unentwickelten, dem Norden angehörigen Formensinns, so sehen wir uns auch in Betreff eines Hauptmotivs der Gesammtanlage auf denselben Ursprung verwiesen. Das Grabmal mit einem einzigen, obschon zur Kuppel zugehauenen Felsblock zu decken, erinnert so entschieden an die Dolmens oder Hünengräber des Nordens, daß es schwerlich dem Zufall oder der Laune des Herrschers diese Anordnung verdankt. Es ist die rohe, naturwüchsige Tradition in kunstgemäßer Auffassung.

Zu dieser aber scheint noch ein drittes Element mitgewirkt zu haben. Die Verbindung von Grabkammern mit dem Raum für die religiöse Todtenfeier über ihnen kannte schon das römische Alterthum, wie die Constantinische christliche Zeit; auch der Rundbau für Grabmäler war beiden nicht fremd; und doch

scheint ein anderes Vorbild hier maßgebend gewesen zu sein: das heilige Grab zu Jerusalem. Nach den ältesten Abbildungen war es ein Rundbau, und war das Mittelalter hindurch für Gruft- oder Grabkirchen das bleibende Vorbild. Und so dürften sich in dem Grabmal des großen Gothenfürsten die Elemente der Kunstbildung der Neuzeit, Alterthum, Christenthum und Deutschthum im Keime vereinigt vorfinden.

Der Palast, den sich Theodorich in Ravenna erbaut hatte, ist dermaßen zerstört, daß es sehr schwer, ja eigentlich unmöglich ist, sich eine klare Vorstellung davon zu machen. Die beiden Haltpunkte, die sich dafür darbieten, die Abbildung in dem Mosaik von St. Apollinare nuovo, und der Façadenrest neben dem Franciscanerkloster in Ravenna, stimmen unter sich nicht überein, so daß wir — ihre Aechtheit vorausgesetzt — verschiedene Seiten des Palastes darin erkennen müssen. Die Abbildung zeigt uns eine lange Façade, mit einer vortretenden Vorhalle in der Mitte. Vier kolossale Säulen mit dem gewöhnlichen Capitälaufsatz, durch Rundbogen verbunden, tragen ein Mauerstück, das in einen flachen Giebel endet. Die Seiten rechts und links lassen 2 Stockwerke vermuthen, das untere mit offnen Arcaden, und hohen korinthischen Säulen, und Victorien in Mosaik in den Bogenwinkeln; das Gesims in gleicher Höhe mit dem Capitälaufsatz der Mittelhalle. Ueber dem Gesims das zweite, niedrige Stockwerk mit 5 Bogen auf Zwergsäulen und Fenstern dazwischen auf jeder Seite. Sowohl zwischen den Säulen der mittlern Halle als der Seitenarcaden sind Vorhänge ausgespannt.

Damit stimmt nun das Stück Palastfaçade am Franciscanerkloster keineswegs; nur ist sie auch senkrecht in 3 Theile getheilt, mit 2 Stockwerken, von denen das untere bedeutend höher als das obere ist. Dagegen ist sie mehr hoch, als breit, hat

unten nur 2 Arcaden, oben nur 4 auf jeder Seite, und über dem Portal oben eine halbkreisrunde Nische*), so daß sie vielleicht eine Seitenfaçade war. Auch hier ist in den Details (der Säulen, Gesimse 2c.) germanischer Einfluß fühlbar.

Nach dem Tode Theodorichs, aber noch während der Gothenherrschaft wurden noch mehre große Kirchenbauten begonnen. Bei diesen unabhängig vom Hof ausgeführten Unternehmungen war ein Mann besonders thätig, der als Julius Argentarius sowohl bei den Geschichtschreibern als in Inschriften genannt wird, und der nach Einigen (wegen des Namens) als Schatzmeister, wahrscheinlicher jedoch als Architekt der ravennatischen Kirchen sich einen Namen gemacht. Im Jahre 526 baute er S. Maria maggiore, eine Basilica mit 16 Säulen, einem unvergleichlich wunderbaren Marienbild in Mosaik in der Absis, außen mit goldner Façade. — (Sie ist 1550 eingestürzt, und in moderner Weise neu gebaut worden, mit Benutzung nur der alten Säulen.)

Von S. Michele in Affrisico, von Julianus und seinem Schwiegervater Bacchauda zu ihrer Grabstätte erbaut, steht nur noch die Absis mit dem Mosaikbild Christi von Engeln umgeben, dient aber jetzt als Holzmagazin und als Fischmarkt.

Wohl erhalten sind dagegen die beiden andern in dieser Zeit entstandenen großen Kirchen, zugleich die bedeutendsten Leistungen der Baukunst des 6. Jahrhunderts in Italien. S. Vitale in der Stadt und S. Apollinare in Classe.

S. Vitale**) wurde im Auftrag des Bischofs Ecclesius 526 begonnen und von dem Bischof Maximianus 547 eingeweiht.***)

*) Abbildung bei D'Agincourt, a. a. O. T. XVII. 12—15. — auch 11. — v. Quast a. a. O. 7—16.

**) Abbild. in m. Vorschule Fig. 51; bei D'Agincourt, a. a. O. XXIII. 1—9.

***) Eine alte von Agnellus in seiner Vita Ecclesii aufbewahrte In-

Es ist eine fast allgemeine Annahme, daß die gleichzeitig in Constantinopel von Justinian erbaute Sophienkirche das Vorbild gewesen sei für S. Vitale, was — bei der auffallenden Verschiedenheit beider Kirchen — nur die beiden gemeinschaftliche Vermeidung der Basilikenform und Anwendung der Gewölbconstruction bedeuten kann. Eine größere Verwandtschaft mit S. Vitale zeigt die Kirche der hh. Sergius und Bacchus in Constantinopel.*)

Die Umfangsmauer von S. Vitale ist ein regelmäßiges Achteck von 110 Fuß Durchmesser, dessen östliche Seite in die halbkreisförmige Tribune auslabet. Das Aeußere ist ganz schmucklos, von Backsteinen aufgemauert, die größer sind, wo sie zu Bogen verwendet wurden. Den 8 Winkeln der Umfangsmauer stehen im Innern 8 starke Pfeiler gegenüber, die ein zweites, über das erste emporragendes Achteck von 52 F. Durchmesser und auf diesem eine sehr hohe Kuppel tragen, deren Scheitelpunkt 90 F. über dem Fußboden steht. Zwischen den Pfeilern und Wänden entsteht sonach (wie bei S. Stefano rotondo in Rom) eine Art kreisförmigen 15—25 F. breiten Umgangs, der — wenn der Raum unter der Kuppel von 55 F. Durchmesser dem Mittelschiff der Basiliken zu vergleichen ist — die Abseiten vorstellen würde. Dieser Umgang ist ringsum bis auf den Sector, der an die Absis grenzt, in zwei Stockwerke getheilt und unten und in der Empor im Kreuz überwölbt. Der Raum vor der Absis wird von dem Altar (und der Krypta

schrift sagt: Mandato Ecclesii Episcopi Julianus Argentarius aedificavit, ornavit atque dedicavit, consecrante vero reverendissimo Maximiano Episcopo die XIII Kal. Maji sexies P. C. Basilii Junii V. C. Indictione X. Eine andere Inschrift (im Atrium) lautete: Tradidit hanc primus Juliano Ecclesius arcem, qui sibi commissum mire perfecit opus.

*) S. F. Kugler G. der Bauk. I. p. 421.

darunter) eingenommen, und ist in der Höhe der Empor (50 F.) und 20 F. hoch über der Concha der Absis mit einem Kreuzgewölbe gedeckt. Zwischen den Pfeilern, mit Ausnahme der beiden, die den Tribunenbogen tragen, stehen — jedoch nicht in gerader Linie, sondern, wie bei der Sophienkirche, und bei S. Sergius in Constantinopel in der Richtung eines nach dem Umgang zu vertieften Halbkreises — je zwei Säulen, die über den üblichen Doppel-Capitälen halbkreisrunde Arcaden und über diesen 7 halbkreisförmige Loggien haben, in deren gegen das Innere der Kirche offenem und concavem Grunde jedesmal 3 Halbkreisbogen je durch 2 kleine Säulen mit Doppel-Capitälen getragen werden, und die, wie der Umgang darunter, durch Kreuzgewölbe geschlossen sind. Auf gleiche Weise, nur in gerader Linie, stehen zwischen den 4 Pfeilern an und vor der Tribune, in der Richtung derselben, je 2 Säulen mit Arcaden und Loggien, aus denen man nach dem Altar herabsehen kann.

In der Kuppel befinden sich 8, durch Zwergsäulen mit Bogen getheilte, Fenster, durch die das Licht in's Innere der Kirche fällt. Der Vorsprung der kreisförmigen Basis der Kuppel über den Winkeln des durch die Pfeiler gebildeten, regelmäßigen Achtecks ist nicht durch Pendentifs, sondern durch kleine Bogen abgefangen, die die Ueberkragung tragen, und eine Art Stichkappe bilden. Die Kuppel ist aus spiralförmig in einander gefügten concentrischen Ringen hohler Thongefäße (nach altrömischer Art) construiert und mit einem ziemlich flachen Zeltdach gegedeckt. Neben der Absis, bei welcher als erstes Beispiel 3 Fenster nebeneinander in der halbkreisrunden Chornische vorkommen, sind noch 2 kreisrunde Capellen mit rechtwinkligem Abschluß in der Richtung von Nordost und Südost angebaut. In der Richtung aber von Südwest steht an der Spitze (nicht an der Seite!) eines Achtecks die Vorhalle 121 F. lang, 25 F. breit, an beiden

schmalen Seiten im Halbkreis geschlossen, mit einem runden Glockenthurm an jeder Seite, wodurch die Verbindung mit dem Hauptgebäude hergestellt wird.

Der Fußboden, ursprünglich um 3 F. tiefer als der jetzige gelegen, ist mit buntem Marmor musivisch ausgelegt. In der Ausführung des Baues erkennt man noch im allgemeinen die altrömische Technik; im Detail macht sich ein Mangel an architektonischer Kenntniß fühlbar. Das Doppelcapitäl ist und bleibt ein Nothbehelf gegen den Druck der Last, dem man mit richtiger Construction des Capitäls zu begegnen nicht mehr verstand, indem man der Säule einen doppelten Hals gab, und den Abacus, statt ihn zu verstärken, mit dem Echinus verschmolz. Das Capitäl bildete man aus einem nach unten abgerundeten Würfel, bedeckte die Flächen mit flachen Blattornamenten und faßte sie mit verzierten Bändern ein; auf den Aufsätzen der Capitäle brachte man sodann christliche Symbole (Lamm, Kreuz rc.) und auch Monogramme an, von denen das eine auf Ecclesius Episcopus, das andere auf Julianus Argentarius gedeutet wird, das dritte noch unenträthselt ist.

Von der malerischen Ausschmückung der Kirche sind nur noch die Mosaiken erhalten, die in reichster Fülle Presbyterium und Absis bedecken. In der Halbkuppel der Absis thront Christus zwischen Engeln und dem Stifter und dem Titelheiligen der Kirche. An den Seitenwänden der verlängerten Absis sind die Wohlthäter der Kirche, Kaiser Justinian nebst seiner Gemahlin und Beider Hofstaat abgebildet. Die Wände des Presbyteriums sind den Evangelisten und Propheten gewidmet und mit symbolischen Gestalten und Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, das Innere des Tribunenbogens mit den Brustbildern Christi, der Apostel und andrer Heiliger in Mosaik verziert; — im Ganzen ein überwältigend schöner An-

blick, wie fremdartig auch in seinen einzelnen Theilen uns die Kirche vorkommen mag.*)

Die zweite, in derselben Zeit, auch von Julianus Argentarius erbaute ravennatische Kirche ist die Basilica S. Apollinare in Classe, wesentlich in ihrem alten Zustand wohlerhalten (nur freilich der Marmorbekleidung ihrer Wände beraubt) und darum für die italienische Kunstgeschichte von höchstem Werth. Im J. 534, also noch unter gothischer Herrschaft im Anftrag des Bischofs Ursicinus begonnen und 549 vollendet von Julianus Argentarius, geweiht von Bischof Maximianus**), eine dreischiffige Basilica mit 24 Säulen von grauem, gestreiftem, griechischem Marmor, ohne Querschiff, mit sehr erhöhtem Chor und halbkreisrunder Absis von 42 F. Durchmesser, aber bei verlängerten Seiten, von 29 F. Länge. Sie ist 153 F. lang, 108 F. 8 Zoll breit. Die Breite des Mittelschiffs beträgt 52 F. 10 Stufen in der ganzen Breite der Absis, von beiden Seiten mit Schranken umgeben, führen zu der noch 10 F. ins Mittelschiff vortretenden Tribune empor, wo der Altar unter einem von 4 Säulen getragenen Baldachin steht. Unter der Absis ist die Krypta.

Das System der Doppelcapitäle ist auch hier angewendet. Das eigentliche Capitäl ist dem korinthischen nachgebildet, aber in sehr willkürlicher Weise. 2 Reihen scharf ausgeschnittener weitausgebauchter Akanthusblätter bilden den runden Körper, der mit dem durch einen Eierstab verzierten Echinus abschließt.

*) Vgl. Fabri a. a. O. — D'Agincourt a. a. O. T. XXIII. — v. Quast a. a. O. T. IX. p. 28.

**) Die noch vorhandene Inschrift lautet: Beati Apollinaris Sacerdotis Basilicam mandato Beatissimi Ursicini Episcopi a fundamentis Julianus Argentarius aedificavit, ornavit ac dedicavit, consecrante vero Beato Maximiano Episcopo die Nonarum Mai Indictione XII. Octies P. C. Basilii Jun.

Ueber diesen legt sich der an allen vier Seiten concav ausgeschnittene dünne Abacus und greift mit an seinem untern Ende angebrachten Spiralen über den Eierstab hinaus und hinunter. Der Capitälaufsatz hat nur ein Kreuz als Schmuck. Die Basis hat wohl die attische Grundlage, der obere Ring ist aber kein Rundstab, sondern scharfkantig, und die Hohlkehle ist sehr vertieft, wie im gothischen Styl. Der letzte Bogen an beiden Enden beider Säulenreihen ruht auf einem Pilaster mit 3 Blätterreihen übereinander und einem vielgegliederten Kämpfer. Die Rippen der größern Blätter sind diamantiert, wie das an mittelalterlichen Ornamenten oft vorkommt. Am östlichen Ende jedes Seitenschiffs, aber nicht in der Mitte, sondern in der Ecke steht ein Altar, ebenfalls gleich dem Hauptaltar unter einem Baldachin, im nördlichen Seitenschiff ein Altar des heil. Eleucadius vom J. 800 ungefähr. Die Säulen des Baldachins sind oben schräg canneliert, unten senkrecht mit eingelegten Stäben. Blättercapitäle, Ringe und sonstige Ornamente sind sehr nüchtern und styllos.

Die Mittelschiffwand hat unmittelbar über den Bogen einen Fries mit Medaillons, in denen die Bildnisse der ravennatischen Bischöfe von Apollinaris an in Mosaik abgebildet sind. — Die Mosaiken der Tribune, der heil. Apollinaris in der Mitte der Halbkuppel, zwischen den Fenstern einzelne Heilige, dazu die symbolische Andeutung des Abendmahls und die Bestätigung der Privilegien der ravennatischen Bischöfe durch Constantinus Imperator „Heraclii et Tiberii Imperator“ (wohl um successor zu ergänzen) stammen aus dem 7. Jahrhundert. Dahin gehören auch das Grab des heil. Apollinaris in der Mitte des Mittelschiffs (nicht in der Krypta!), so wie in den Seitenschiffen verschiedene Marmorsarkophage ravennatischer Bischöfe.

Am Aeußern der Kirche wird die Vorhalle auffallen, die

ganz gegen den Brauch breiter ist, als die Kirche, keine Säulen, eine Reihe kleiner viereckiger Fenster und einen hohen rundbogigen Eingang hat. Die Westwand des Mittelschiffes überschreitet dasselbe in Höhe und Breite, so daß damit der Anfang gemacht scheint zu den später in Italien üblichen frei über das Dach emporsteigenden Giebeln. Die Seitenwände sowohl des Mittelschiffs, als der Seitenschiffe haben Blendarcaden, die letztern einfache, die des Mittelschiffs aber mehrfach gegliederte mit regelrechten Pilastern. Innerhalb der Blenden waren die Fenster, die nun großentheils vermauert sind. Die Absis, im Innern halbkreisrund, ist im Aeußern aus dem Achteck construiert. Der runde Glockenthurm in N.=O. scheint dem Mauerwerk nach aus späterer Zeit als die Kirche.

Viele von den kirchlichen Prachtbauten aus der Zeit des griechischen Exarchats sind zu Grunde gegangen; so die von Bischof Maximianus erbaute Kirche des heil. Andreas; ebenso die des heil. Stephanus, vom J. 550, bei welcher an die Seitenschiffe eine Anzahl „Monasterien" (kleiner Grabcapellen) angebaut waren, gewissermaßen das Vorbild zu den spätern Seitencapellen. Die schönsten und bedeutendsten Kunstschöpfungen Ravenna's weisen auf die Zeit der Gothenherrschaft zurück; die größten Verheerungen fallen den Longobarden zur Last.

Ueberblicken wir noch einmal die altchristlichen Bauten Ravenna's, so tritt uns ihre große Bedeutung für die italienische Kunstgeschichte deutlich entgegen. Mit größerer Entschiedenheit, als in Rom, treten hier die beiden ursprünglichen Grundformen des Kirchenbaues, Basilica und Rotunde, gleichzeitig und in möglichst schöner Durchbildung auf; ja sogar in einem obschon nach den Dimensionen kleinen Beispiel die Verbindung beider Systeme, die später zur vorherrschenden Anlage in Italien geworden. Der Gesammteindruck der ravennatischen Bauten ist

ein einheitlicher, harmonischer, wie er den in allen Theilen neuen Schöpfungen möglich war, während die römischen Kirchen ihre Säulen, Ornamente und Gebälke aus alten Göttertempeln und zerstörten Villen und Palästen des Alterthums ohne Rücksicht auf ihre Verschiedenheit in Höhe, Stärke und Baustyl zusammentrugen und bunt neben einander stellten. Eigenthümlich sind den ravennatischen Bauten einige Bauformen, namentlich die Doppelcapitäle oder Capitälaufsätze, die aus dem Orient zu stammen scheinen, obschon sie — wie die gesammtbyzantinische Kunst — auf römischen Ursprung zurückzuführen sein dürften. Denn das Motiv dieser Form fanden wir bereits in S. Costanza vor Rom, wo sich ein solcher Capitälaufsatz als der Ueberrest des durch die Bogenstellung beseitigten Architravs herausstellt. Dagegen haben einige Profilierungen an Gesimsen und Säulenbasen keine Verbindung mit dem Alterthum und weisen selbst mit einzelnen Ornamenten auf eine vom Norden beeinflußte Zukunft hin. Kleine Säulen kommen zwar auch vereinzelt in Rom vor; aber s. g. Zwergsäulen mit Bogen in Fensteröffnungen, wie in Ravenna, nicht. Reicher und eigenthümlicher ist der Kunstschmuck im Innern, als in Rom; aber die Einfachheit und Schmucklosigkeit des Aeußern hat Ravenna mit Rom gemein, und als Vorzug an dieser Stelle nur die Glockenthürme.

In dieselbe Zeit und Kunstrichtung gehört die Kathedrale von Parenzo in Istrien, unter Justinians Regierung und dem Pontificat des Vigilius, zugleich unter besonderer Fürsorge des Bischofs Euphrasius, gegen das Jahr 542 erbaut; aber nach einer Verwüstung durch einen slavischen Raubzug 961 hergestellt und neu geweiht. 20 antike Marmor- und Granitsäulen mit ravennatisch-byzantinischen Capitälen und halbkreisrunden Arcaden bilden 3 Schiffe ohne Querschiff, deren jedes seine halbrunde Absis hat, das älteste, klar ausgesprochene Beispiel der

Art (da eine ähnliche Einrichtung in S. Apollinare nuovo in Ravenna wahrscheinlich spätern Ursprungs ist). Der Fußboden ist musivisch ausgelegt. Der Chor der mittlern Absis reicht bis zur dritten Säule ins Mittelschiff herein. Die Fenster sind mit durchlöcherten Steinplatten geschlossen. Vor dem Eingang des Atriums nebst Quadriporticus, gerade gegenüber steht das Baptisterium in achteckiger Form und daneben der Glockenthurm. An dem Nordostende der Kirche ist ein Triclinium mit Vestibul, Capitelsaal und einem kleinen, im griechischen Kreuz erbauten Oratorium (oder Monasterium) hinzugefügt.*)

Hierher gehören auch die Patriarchalkirche von Grado bei Triest mit einem achteckigen Baptisterium, und das gleichfalls achteckige Baptisterium von Aquileja.**)

Mailand bewahrt — leider verstümmelt und umgewandelt — ein höchst bedeutendes Denkmal altitalienischer Baukunst (des 4. Jahrh.) in der Kirche S. Lorenzo.***) Die Anlage ist einzig in ihrer Art, wenn sie nicht die Kirche Constantins in Antiochien sich zum Vorbild genommen. Ihre Grundlage bildet ein Quadrat, mit einer von einem Halbkreissegment gebildeten Exedra an jeder Seite. Den dadurch entstehenden 8 Ecken stehen im Innern 8 sehr starke Pfeiler gegenüber. Diese tragen mit

*) Abbildung bei D'Agincourt a. a. O. T. LXXIII.

**) v. Eitelberger in den „Mittelalt. Kunstdenkm. des östreich. Kaiserstaates" p. 115 und 119.

***) Aus dem Streit zwischen H. Hübsch und F. Kugler (D. Kunstblatt 1854 und 1855) über ursprüngliche Beschaffenheit und Bedeutung dieses Gebäudes ist der erstere als Sieger hervorgegangen, nachdem bereits F. v. Quast in seinem „Vortrag über Form, Einrichtung und Ausschmückung der ältesten christlichen Kirchen, Berlin 1853" diesem mit der gleichlautenden Ansicht vorausgegangen: daß die Kirche S. Lorenzo nicht das Gebäude der herkulischen Bäder des Kaisers Maximinian, sondern ein christlicher Neubau sei. S. den Grundriß im D. Kunstblatt 1854 und bei v. Quast a. a. O.

den sie verbindenden Bogen eine 8seitige Mauer, über welcher eine Kuppel von 76 Fuß Spannung sich wölbt. Parallel den Mauern der Exedren stehen im Innern zwischen den Pfeilern je 4 Säulen durch Bogen verbunden als Stützpunkte für eine Empor, die sich von allen Seiten nach der Mitte der Kirche öffnet. In den 4 Ecken des Quadrats der Gesammtanlage stehen 4 Thürme. An der Südseite ist (im 6. Jahrhundert) ein Oratorium (S. Aquilino) angebaut, das auch mit einer Kuppel überwölbt und gegenwärtig mit seinen ursprünglichen Mosaiken noch leidlich erhalten ist. — An der Westseite der Kirche war wahrscheinlich ursprünglich ein von einer Säulenhalle umschlossener Vorhof; ob aber auch die 16 hohen antiken, korinthischen canellierten Säulen (die jetzt isoliert in der Straße stehen) zu der Kirchenanlage gehört haben, möchte ich bezweifeln.

Nächst S. Lorenzo ist in Mailand die Basilica Ambrosiana zu nennen, vom Bischof Ambrosius neben einer ältern, dem h. Satirus oder Victor gewidmeten kleinen Kirche auf oder an einem öffentlichen Begräbnißplatz erbaut, über einer Gruft, in welche er die sterblichen Ueberreste der Martyrer Protasius und Gervasius legte (und in welcher später seine eigene Asche beigesetzt wurde) und von ihm eingeweiht im J. 386 oder 387. 12 Säulen mit Arcaden theilen das Langhaus in 3 Schiffe. Sie hat kein Querschiff; in der Verlängerung der halbkreisförmigen Absis, ziemlich weit nach dem Mittelschiff vor steht der Altar über der Confession.

Das Atrium vor der Kirche ist aus dem 9. Jahrhundert; aber die vielen ältern Grabschriften daselbst lassen auf das Vorhandensein eines Atriums schon in der ersten Zeit der Kirche schließen. Ungeachtet der vielen Zusätze und Veränderungen, die die Kirche bis ins 15. 16. Jahrhundert erfahren (die Kanzel und das Mosaik der Absis sind aus dem 11., die Altarbeklei-

dung aus dem 9. Jahrhundert), hat die Kirche ihr hochalterthümliches Aussehn behalten.*) S. Ambrogio ist die Kirche, vor welcher der Bischof Ambrosius dem Kaiser Theodosius den Eintritt wehrte, bis er seine Blut-Schuld gebüßt haben würde.

Das kriegerische Volk der Longobarden, das nach dem Fall des Gothenreichs das herrschende in Italien wurde, hat eine nur geringe Kunstthätigkeit entwickelt. In Pavia bewohnten ihre Könige den Palast Theodorichs**), erhielten aber die Festungswerke der Stadt in gutem Stande, und fingen dann auch an, Kirchen und Paläste zu bauen***), ob mit Hülfe eigener, oder italienischer Künstler, ist nicht ausgemacht. Bemerkenswerth ist jedenfalls, daß in den Gesetzen longobardischer Könige „magister Comacinus" soviel heißt, als Maurer, Steinmetz, oder Baumeister.†)

Die Denkmale longobardischer Baukunst ††) sucht man, durch den Namen verleitet, gewöhnlich nur in der Lombardei; hier aber hat der spätere Wohlstand der freien Städte das Alte theils zerstört, theils zur Unkenntlichkeit verändert, während weiter im Süden, namentlich in Lucca, Manches im ursprünglichen Zustand verblieben ist. Auch noch weiter südlich

*) Vgl. Ambrosii Epist. ad Marcellam sor. Paulinus in vita Ambros. no. 4 und 43. — Augustini confessiones IX. 7. — Monumenti sagri e profani dell' I. R. Basilica di S. Ambrogio, rapp. e descr. dal Dr. Giul. Ferrario, Milano 1823. mit Abbildungen.

**) Paul. Diac. de gestis Longobard. Lib. II. c. 27. — Agnellus, lib. Pontific. Vita Petri sen. c. 2. —

***) Paul. Diac. a. a. O. III, 17. IV, 22. 23 V, 3. 33. 34. 36. 41. VI, 1. 17. 35. 58. — S. Quintino dell' Italiana architt. durante la dominazione Longobarda. Brescia 1829.

†) Leg. Longob. Regis Rotharis L. 144. Vgl. Tiraboschi, storia d. lett. it. V, II. c. 6 § 2. und Murat. diss. antt. 24. — Rumohr a. a. O. III, 171.

††) Cordero, dell' architettura Italiana durante la dominazione Longobarda.

lassen sich Spuren ihres Einflusses verfolgen, wie denn v. Rumohr mit Bernardino de' Co. di Campello (Storia di Spoleti 1672) ihnen die Anlage der Spoletanischen Wasserleitung mit Wahrscheinlichkeit, und die Kirche und das Kloster S. Pietro di Ferentillo mit Gewißheit zuschreibt.*)

Die Longobarden richteten sich mit ihren Bauten im Allgemeinen und Wesentlichen nach den Ueberlieferungen aus dem Alterthum, sowohl in Betreff der Form, als der Construction und der Ausführung. Dessen ungeachtet kann dem aufmerksamen Beobachter das allmähliche Umbilden des Alten, das schon unter den Gothen begonnen, nicht entgehen, sowie die Tüchtigkeit und Vortrefflichkeit des Mauerwerks und der Steinmetzarbeit, im Vergleich namentlich zur gleichzeitigen römischen. Die Verlängerung der Absis in der Basilica des Theodorich zu Ravenna findet sich auch bei ihnen; ebenso die Anlage von Nebenabsiden.

Die longobardische Hauptkirche in Pavia war S. Michele, eine dreischiffige Basilica mit Querschiff und halbkreisrunder Absis nebst Krypta, von der vielleicht am Unterbau der Außenseite noch Spuren vorhanden; in ihrer jetzigen Hauptgestalt rührt sie aus dem 12. Jahrhundert her. — Dem Johannes Baptista hat die Königin Theodolinda eine Kirche in Monza gebaut.**) Ebenfalls, wenigstens wahrscheinlich von ihr ist (ums J. 600) die Kirche S. Giulia bei Bergamo gebaut; eine dreischiffige Basilica, 120 Fuß lang, 57 Fuß breit mit Querschiff und 3 Absiden; selbst in ihrem spätern Neubau nun längst in

*) v. Rumohr a. a. O. III. p. 177. Ich führe die Gebäude an, die ursprünglich aus der Longobardenzeit stammen, komme aber später bei der lombardisch-romanischen Baukunst auf die meisten ausführlicher zurück.

**) Paul. Diac. IV, 22.

Trümmern*) — Dahin gehört auch wohl S. Giulia in Brescia (jetzt Caserne), über einem Quadrat aufgeführt, das nach oben ins Achteck übergeht, um eine Kuppel aufzunehmen. An 3 Seiten sind Altarnischen, was an orientalische Anlagen erinnert. — Ganz ähnliche Grundlagen von wohlgefügten Werkstücken zeigt auch S. Giacomo bei Brescia. — S. Pietro und Paolo und S. Sepolcro in Bologna weisen auch auf longobardischen Ursprung, mit der Inschrift auf den Longobardenkönig Luitprand an einem steinernen Becken im Umgang der letztern Kirche, eines Rundbaus, der angeblich das Baptisterium war zur erstern, einer dreischiffigen Basilica, die als die älteste Kathedrale der Stadt gilt.**) Auch von S. Giovanni Batt., dem ursprünglichen Dom in Florenz, will man die Grundlage den Longobarden zuschreiben***) — S. Pietro in Grado bei Pisa, eine noch bis jetzt wohlerhaltene, dreischiffige Doppel-Basilica mit 2 mal 8 Säulen und 3 Absiden gen Osten und durch 2 Pfeiler geschieden mit 2 mal 3 Säulen und mit 1 Absis an der Westseite, wird schon 763 erwähnt.†) Die Säulen sind von antiken Gebäuden genommen, haben theils ionische, theils korinthische Capitäle und einen schweren Abacus darüber. Die äußere Ausschmückung gehört einer spätern Zeit an.

Das bedeutendste kirchliche Bauwerk, das aus der Zeit der Longobarden und zwar ziemlich unverändert auf uns gekommen, ist S. Frediano in Lucca, die Basilica Longobardorum. Man kennt die Zeit der Erbauung nicht, weiß aber, daß sie bereits

*) Lupi, Marius, Cod. dipl. civ. et eccl. Bergomatis 1781. Vol. I. p. 204.

**) Abbildung bei R. Righini und bei D'Agincourt a. a. O. T. 28.

***) Fil. Brunetti, cod. dipl. Tosc. 1806 I. III. p. 255. — v. Rumohr a. a. O. III. p. 179. — Richa, delle chiese Fior. V. Art. I.

†) Brunetti a. a. O. I. p. 269.

im Jahre 686 stand. Sie ist im großen Maßstab angelegt, hat 5 Schiffe (deren äußerste später in Capellen verwandelt worden sind) und von denen das mittlere von 22 antiken Marmorsäulen von verschiedener Größe, Stärke und Form, aber sehr guter Arbeit gebildet wird. Sie tragen über halbkreisrunden Arcaden sehr hohe Wände mit langen, schmalen, oben halbkreisrunden Fenstern. (Die Façade ist im 12. Jahrhundert restauriert und mit einem Mosaikbild verziert worden.)

Auf einer viel niedrigeren Stufe, als bei den Longobarden, stand gleichzeitig die Kunst in Rom. Hier waren auf die Verheerungen, Hungersnoth, Pest, Erdbeben, Ueberschwemmungen, neue Kriege gefolgt und hatten die geistigen Interessen im Keim erstickt. Was in dieser Zeit in Rom gebaut oder hergestellt wurde, trägt das Gepräge tiefen Verfalls und gänzlicher Ohnmacht, selbst das Mauerwerk ist schlecht, wie man an S. Saba, S. Alessio, SS. Vicenzo ed Anastasio, S. Adriano, S. Giorgio in Velabro, an der unter Leo IV. erneuerten Tribune von S. Maria in Trastevere, an S. Maria in Cosmedin u. s. w. sehen kann. Wohl schien unter Gregor d. Gr. um 600 Rom sich erholen zu wollen; doch — zu neuen Schöpfungen unfähig, begnügte man sich, das Pantheon zu einem Denkmal christlicher Martyrer (S. Maria ad Martyres) umzuschaffen.

S. Giorgio in Velabro, von Leo II. um 682 erbaut, hat 3 Schiffe, 16 antike Säulen von Granit, Marmor und Paonazzetto, theils mit ionischen, theils mit korinthischen Capitälen, und eine Vorhalle mit 4 ebenfalls antiken Säulen. Das Tabernakel hat noch seine ursprüngliche Gestalt, zwei übereinander gesetzte weiße Marmorsäulengeländer, das untere 4eckig, das obere 8eckig, auf dem das Dach mit der Laterne aufsitzt.

S. Maria in Cosmedin, erbaut unter Nicolaus I. gegen Ende des 8. Jahrhunderts auf oder in den Ruinen eines

Tempels (angeblich der Pudicitia Patricia) von oblonger Form, dessen Säulen noch theilweis, in den Wänden eingemauert, sichtbar sind. Die Kirche ist eine dreischiffige Basilica mit 18 antiken Säulen und 4 Pfeilern. Man kann sich eine Vorstellung von der Kenntniß des Architekten machen, wenn man liest, daß von den Capitälen (vor der Restauration der Kirche) mehre verkehrt auf die Säulenschäfte gesetzt waren.

SS. Nereo ed Achilleo um 800 von Leo III. erbaut, dreischiffig mit 3 Absiden und achteckigen aufgemauerten Säulen (aus Trümmern gegen Ende des 16. Jahrh. mit Beachtung des Alterthümlichen aufgerichtet). — S. Prassede von d. J. 817—824, durch 24 antike Säulen (die jetzt bis auf 16 vermauert sind) in 3 Schiffe getheilt (ganz modernisiert). — S. Maria in Domnica vom J. 827, dreischiffig mit 18 schönen Granitsäulen, erhöhter Tribune über der Confession, und mit Mosaiken in der Absis und am Triumphbogen aus derselben Zeit. (Papst Paschalis I. zu den Füßen der Madonna 2c.) Unter Sergius II. 844—847 ward die (später gänzlich veränderte) Kirche S. Martino ai Monti neu gebaut; unter seinem Nachfolger Leo IV. S. Francesca Romana am oder im Venus- und Romatempel. Von der unter Sergius III. 904—911 wiederhergestellten Kirche des Laterans ist nichts auf uns gekommen, als vielleicht die Grundform des Mittelschiffs und der Tribune. 10 Marmorsäulen mit horizontalem Gebälk bildeten eine Vorhalle, über welcher die mit Mosaikgemälden ausgestattete Vorderwand sich erhob. Das Innere hatte fünf Schiffe, ein erhöhtes Querschiff mit einem hölzernen mit Silberplatten belegten Altar, und einer halbkreisrunden Tribune mit dem Bischofstuhl. — Es ist dies das einzige Bauwerk, von dem die Geschichte Roms im 10. Jahrhundert Nachricht gibt; was nicht Wunder nehmen kann, wenn wir uns der moralischen und physischen Versunken-

heit erinnern, in welche die geistliche wie die weltliche Macht der Zeit gerathen war.

## B. Bildnerei und Malerei.

Einen Riesenschritt hatte die italienische Kunst gethan, als sie von der Aushöhlung der Katakomben und von der Benutzung von Privathäusern zur Gottesverehrung, unter Einwirkung weltlicher Macht und Pracht zur Erbauung von großen öffentlichen Kirchengebäuden überging. Nicht minder groß war der Umschwung, den sie unter dem Einfluß der kirchlichen Macht und der in den Concilien festgestellten Dogmen auf dem Gebiete der Bildnerei und Malerei erfuhr, auf welchem namentlich die Gestalten Christi und seiner Mutter einer neuen Auffassung unterlagen.

Die ältesten Bildnisse Christi kommen bei der gnostischen Sekte der Karpokratianer vor, die — nach Irenäus — aus Gold und Silber verfertigt und gemalt, von ihnen zugleich mit den Bildnissen von Plato, Pythagoras und Aristoteles bekränzt aufgestellt und verehrt wurden. Augustinus nennt ein Weib, das auf gleiche Weise Jesus, Paulus, Homer und Pythagoras in Verbindung gebracht. Pilatus soll ein Bildniß von Jesus haben anfertigen lassen. Der römische Kaiser Alexander Severus hatte, wie man erzählt, die Bildnisse von Abraham, Orpheus und Christus in seiner Hauscapelle.*) Von all diesen wirklichen oder angeblichen Bildnissen ist nichts vorhanden. Die älteren Kirchenväter wissen von keiner Beschreibung noch Abbildung Christi**)

*) P. E. Jablonsky, de origine imaginum Christi, in seinen Opusculis, ed. Water, Lugd. Bat. 1809 T. III.

**) Pearson, expositio Symboli apostolici, Francof. 1690 p. 157. — Reiske, de imaginibus Christi, in Ammon's Magazin für christliche Prediger I, 2. p. 315. — Winckelmann, G. der Kunst II, 108 ff. — Wessenberg's christliche Bilder, I.

und halten sich für ihre Vorstellung an die auf ihn gedeuteten Stellen bei Jesaias 52, 42 und 53, 1—3. während spätere den Vers 4 des 45. Psalm dafür zu Grunde legten.

Den Judenchristen lag, in Folge der traditionellen Abneigung gegen die bildende Kunst, der Wunsch nach einem Bildniß Christi fern; erst bei den an eine von Alters her ausgeübte Kunstthätigkeit gewöhnten Heidenchristen trat das Verlangen danach naturgemäß hervor; denn die Christusgestalten der Katakomben und ihrer Sarkophage nahm man für nichts Anderes, als — was sie in der That waren — für eine bloße Umschreibung seines Namens.

Der neuen Auffassung begegnen wir zuerst bei Eusebius, der auf die Bitte der Constantia, der Schwester Constantins, um ein Bildniß Christi antwortet: „Was für ein Bild begehrst Du? Das wahre und unveränderliche, welches den Charakter seiner Natur trägt, oder dasjenige, welches er für uns angenommen, als er mit der Knechtsgestalt bekleidet war? Wer hätte wohl mit todten und unbeseelten Farben und Schattenrissen seine Herrlichkeit malen können, da nicht einmal die vortrefflichen Schüler, die mit ihm auf dem Berge waren, ihn anblicken konnten, sondern nieder auf's Angesicht fielen und bekannten, sie könnten seinen Anblick nicht ertragen? Wenn also seine menschgewordene Gestalt von der ihm einwohnenden Gottheit solche Kraft erhalten hatte, was soll man denn nun sagen, da er unsterblich, unermeßlich die Knechtsgestalt mit der Herrlichkeit des Herrn und Gottes vertauscht hat?“ Als nun aber doch die Kunst veranlaßt wurde, Christus im Bilde aufzuführen, mußte sie — der Auffassung nur einigermaßen zu genügen — in allen Beziehungen weit über Menschliches hinausgehen. Das Gleiche geschah seiner Mutter, nachdem Nestorius (im 5. Jahrh.), der sie als Χριστοτόκος bezeichnet wissen wollte, auf der Synode

zu Ephesus als Ketzer verurtheilt, sie aber als „Gottesgebärerin“ verkündet worden, so daß auch sie ein Gegenstand der Vergötterung durch die Kunst wurde.

Man kann diesen unbewußten Rückfall in die mythologische Weltanschauung und ihren Anthropomorphismus, den religiösen Grundzug des Heidenthums, von dem Standpunkt Christi und des apostolischen Zeitalters beklagen und als im Widerspruch mit Möglichkeit und Wirklichkeit für verwerflich erklären: — gewiß aber ist einmal, daß jenes mythologische Bewußtsein so tiefe Wurzeln geschlagen in den Seelen der Menschen, daß es unausrottbar erscheint bis auf den heutigen Tag, und gerade da mit neuen kräftigen Trieben hervortritt, wo man es gründlich vertilgen wollte; dann aber auch, daß ohne dasselbe eine christliche Kunst nicht möglich gewesen. Christus lehrte auf freier Bergeshöhe, im Schiff, im Vorhof des Tempels und in den Schulen; auch die Apostel brauchten keine Kirchengebäude; ihr Gott wohnet nicht in Tempeln, von Menschenhänden gemacht; und von Werken der Kunst wußten sie nichts. Erst als die Religion Tempel brauchte, als des Menschen Sohn der König des Himmels, seine und seiner Geschwister Mutter zur göttlichen Jungfrau, zur Gottgebärenden Gottheit geworden, konnte die Kunst in ihre alten Rechte eintreten und auf den Boden der Mythen ihre Ideale schaffen und deren Thaten und Leiden verklärt zur Anschauung bringen, wie sie es bei Griechen und Römern, Persern, Indern und Aegyptern vor dem Christenthum gethan; und wie es ihr verwehrt geblieben bei den Bekennern des Islam, der starr am alttestamentlichen Verbote festhält: „Du sollst Dir kein Bildniß machen!“

## B. 1. Bildnerei.

Die Baukunst hatte zuerst — und, wie wir gesehn, mit den Mitteln der alten Kunst — das Prinzip der neuen erfaßt und mit der Verherrlichung der Gräber das erste Wort in der neuen Sprache von göttlichen Dingen geredet. Bald galt es, dasselbe weiter auszuführen, und wenn die Baukunst die Seele zur Schwelle des Paradieses geführt und ihr eine erhöhtere Stimmung gegeben, so war es die Aufgabe der Bildnerei und Malerei, mit den Erinnerungen und Hoffnungen der neuen Lehre die Stimmung zu erhalten und wo möglich zu steigern. An den Gräbern also und demzufolge in den Basiliken sehen wir die andern Künste, und zunächst die Bildnerei thätig, die Einrichtung durch sinnreichen Schmuck zu beleben.

Als die wegen des Inhalts und der Bedeutung der Darstellung wichtigsten Bildnereien fanden wir schon früher und finden sie noch bei den Sarkophagen.*) Die Altäre waren in der ältesten christlichen Zeit so einfach, daß sie kaum unter die Kunstwerke zu rechnen sind. Ihr Schmuck bestand in einem allerdings oft sehr kostbaren Kreuz (Crucifixe sind eine spätere Erfindung) und im Ciborium, dem Bewahrort der heiligen Hostie, das allmählich große Bereicherung erfuhr. Während des Gottesdienstes wurden auch heilige Geräthschaften, Weihgeschenke und vor allem jene Tafeln aufgestellt, die unter dem Namen der Diptychen aus dem Alterthum herübergekommen, und die in der Entwickelungsgeschichte der neuern Kunst eine besondere Wichtigkeit erlangen. Altarbilder gab es in den ältern Zeiten nicht. Dagegen dürften schon in sehr früher Zeit Altardecken (Palae) in Gebrauch gekommen sein, deren Reich-

*) Abbildung in m. Vorschule Fig. 44.

thum an Gold, Silber, Edelsteinen und Reliefs nach und nach in's Ungemessene stieg; so daß wir die Kunst getriebener Silberarbeiten vornehmlich im 9. und 10. Jahrhundert sehr in Uebung sehen. — Die Kanzeln mit der s. g. Osterkerze, einem kunstvoll verzierten Candelaber und noch mehr die Bischofstühle waren häufig mit Bildhauerarbeit versehen, die Säulencapitäle gehören gleichfalls hierher, ebenso die großen, häufig in Erz gegossenen Eingangsthüren; und auch an den Brunnen der Vorhöfe fanden sich Bildnereien. Statuen dagegen kommen selten vor, und die vorhandenen, wie die in Schriften genannten lassen Zweifel über ihren Ursprung zu. Vielleicht gab es deren auf Denksäulen, von denen sich indeß nur Reliefs erhalten haben. — Endlich kommen auch die Münzen hier in Betracht.

Außer den bereits im ersten Zeitabschnitt besprochenen Sarkophagen, über die uns vorläufig noch eine genaue Zeitbestimmung fehlt, bieten sich uns zur Kenntniß des Standpunktes der Bildnerei im zweiten Zeitraume mehrere solche Todtenkisten dar, deren Entstehungsgeschichte sicher nachzuweisen ist. Vor allen müssen hier die beiden großen Constantinischen Särge aus Porphyr im Vatican angeführt werden. Der eine derselben barg einst die Gebeine der Mutter Constantins und stand in ihrem Grabmal (Tor pignattara) vor Rom. Außer den Bildnissen von Constantin und Helena an den beiden Fronten, und Kindern, Löwen und Blumengewinden sind darauf Krieger zu Pferd, die Gefangene vor sich her treiben (oder tödten), als Andeutung der Siege Constantins in Hochrelief, aber ohne gruppierende Anordnung abgebildet. Die Arbeit übertrifft, ungeachtet der durch die große Härte des Steins bewirkten Schwierigkeit, die gleichzeitigen Sculpturen am Constantinbogen in Zeichnung und Ausführung. — Der zweite dieser Sarkophage

stand einst in S. Costanza vor Porta Pia und barg die Gebeine der Tochter Constantins, Constantia. Obwohl geringer an Kunstwerth ist er kunstgeschichtlich nicht minder wichtig. In Arabesken von Weinlaub sieht man Kinder Trauben sammeln und keltern. Pfau und Widder am Fußende, dazu Masken am Deckel deuten in Verbindung mit den bacchischen Emblemen an Decken und Wänden des Mausoleums, in welchem es ursprünglich stand, auf einen Zusammenhang mit bacchischen Mysterien, denen das Christenthum dieser Zeit vielleicht nicht fremd geblieben, da ja in ihnen die Verwandlung der Traube in Wein durch den Tod des Gottes, seinen Aufenthalt in der Unterwelt und seine Auferstehung gefeiert wurden, welchem Mythus sehr leicht eine vorbildliche Bedeutung beigemessen werden konnte. Auffallend jedoch ist, daß an keinem dieser beiden Sarkophage ein entschieden christliches Abzeichen vorkommt.*) Wie weit in's Mittelalter herein dieses antike Symbol der Unsterblichkeit reicht, beweist u. a. die s. g. Schaale der Ptolemäer im Antikencabinet zu Paris, ein Geschenk Carls III. an die Kirche von S. Denys, ein Sardonyx mit bacchischen Attributen, Weinranken, musikalischen Instrumenten, Masken, einer Cista mystica &c. in Relief, mit der Unterschrift: Hoc vas Christo tibi mente dicavit Tertius in Francos regimine Carlus.

Der reichste und schönste Sarkophag aus dem 4. Jahrhundert ist der des Präfecten von Rom, Junius Bassus (gest. 359), jetzt in den vaticanischen Grotten. An der Vorderseite desselben stehen in zwei Reihen über einander 10 Reliefs, die obern 5 durch Säulen getrennt, zu denen der (j. zerstörte) Deckel das

---

*) Abbildung bei Visconti, Museo Pio-Clementino T. VII. t. 11. Bottari, Roma sott. T. III. t. 196. M. Denkmale ital. Bildnerei.

Gesims bildete; die untern 5 ebenfalls mit Säulen zwischen sich, die aber statt des Gesimses einen flachen Giebel oder Bogen tragen. Die dargestellten Gegenstände sind nicht ganz klar; aber selbst wenn man sie richtig deutete, bliebe noch immer fraglich, ob man die Gedankenverbindung derselben aufgefunden? Ein Gegensatz scheint mir zwischen den Bildern der untern und denen der obern beabsichtigt zu sein, obschon ich zugeben muß, daß er nicht durchgeführt ist. Die Mitte der untern Abtheilung nimmt der Einzug Christi in Jerusalem ein. Dieser irdischen Verherrlichung entspricht das Relief darüber: Christus in jugendlicher Gestalt, die Schriftrolle des Evangeliums in der Hand, auf einem Thronsessel sitzend, die Füße auf dem Himmelsbogen, der von einem bärtigen Alten (Uranus) gehalten wird, neben und hinter sich die Apostelfürsten Paulus und Petrus. Neben dem Triumphzug in der untern Abtheilung ist an der einen Seite das erste Aelternpaar zwischen einer Garbe Aehren und einem Lamm, dem ersten, nach dem Sündenfall Gott dargebrachten Sühnopfer abgebildet, um an den Grund der Erlösung zu erinnern; daneben Hiob als alttestamentliches Vorbild der Leiden Christi; an der andern Seite aber die Gefangennehmung Daniels und sein Unverletztsein zwischen Löwen, als Sinnbild von Christi Auferstehung aus dem Grabe. In der obern Abtheilung sieht man an der linken Seite Christum vor Pilatus führen und dessen Vorbereitung, sich die Hände in Unschuld zu waschen; an der rechten Seite anstatt der Kreuzigung, die man darzustellen Jahrhunderte lang vermied, die Gefangennehmung Christi und das Opfer auf Moria. — Zwischen den Giebeln stehen Lämmer; an den Seitenflächen aber des Sarkophages sieht man Kinder mit der Korn- und Traubenernte beschäftigt, vielleicht — wie bei dem Sarkophag der Constantia — mit Beziehung auf bacchische Mysterien und zugleich auf das Abendmahl. An

den Ecken des Sarkophags standen ebenfalls die bacchischen Masken.*)

Ein bedeutendes Denkmal italienischer Bildnerei aus dem 5. Jahrhundert ist der s. g. Sarkophag des Stilico, der in S. Ambrogio in Mailand unter der Kanzel steht und theilweis durch sie vermauert ist. Der Sarkophag ist gedacht als eine Burg mit Zinnen, Fenstern, Thoren und Mauerblenden im römischen Baustyl und starkem Rustico. Der Deckel ist ein flaches Dach mit einer erhöhten Brustwehr an der Vorderseite. Hier ist in einem von stehenden, fast unbekleideten, geflügelten Genien gehaltenen Medaillon ein fürstliches Ehepaar abgebildet: der Fürst das Evangelium mit beiden Händen haltend, und nach der Fürstin umgewendet, während sie ihre Rechte auf seinen rechten Arm legt. Links von diesem Medaillon sieht man die drei Magier in phrygischer Tracht von Herodes weggehend, der auf die Büste eines auf einer Säule stehenden Imperators zeigt, als wollte er ihnen den alleinigen König der Juden kund geben; auf der andern Seite sieht man sie mit Geschenken zu dem (freilich bereits etwa fünfjährigen) Christusknaben auf dem Schooße seiner Mutter herantreten. In den Giebelfeldern der schmalen Seiten ist rechts das Monogramm Christi in einem Lorbeerkranz, daran Vögel picken, das *A* und *Ω* zur Seite; links das Kind in der Krippe zwischen Ochs und Esel; in den Ecken beider Giebel Vögel, die am Todtenopfer naschen, und darüber jugendliche Masken. Zwischen Deckel und Kasten läuft ein Fries mit Rosen und Kreuzen, deren Enden umgebogen sind.

An der Vorderseite des Sarkophags sitzt auf hohem Thron mit Säulen und Gesims compositer Ordnung, zwischen 2 Palmen, Christus in jugendlicher Gestalt, mit lang herabwallendem Haar,

*) Abbildung bei Bottari T. I. t. 15. Dionigi t. 81. In m. Denkm. ital. Bildnerei.

aber ohne Bart, das aufgeschlagene Evangelium in der erhobenen Linken, mit der Rechten segnend oder demonstrierend; die Toga über die linke Schulter geworfen; die Füße auf ein Mauerstück gestellt, vor welchem ein Lamm steht, zu dem sich ein Mann und eine Frau mit verhüllten Händen anbetend neigen; beide in so kleinen Verhältnissen, wie es später lange Zeit für Stifter eines Kunstwerks im Gebrauch blieb. Zu jeder Seite Christi sitzen dicht gedrängt, einer neben dem andern, 6 Apostel (Petrus und Paulus ihm zunächst) in römischer Senatorentracht, mit Ausnahme der beiden genannten, nicht näher charakterisiert, bärtige und unbärtige, alle das Angesicht nach ihm gewendet, Schriftrollen in der Hand, die Füße auf verzierten Fußschemeln. — Auf der jetzt zum Theil vermauerten Rückwand steht Christus in männlicher Gestalt, mit herabwallendem Haar und mit vollem Bart, die Toga über die linke Schulter geschlagen, und mit dem linken Arm aufgenommen, mit der Linken eine offene Schriftrolle haltend, mit der ausgebreiteten Rechten seine Rede begleitend, auf einer Erderhöhung, zwischen 2 Palmen vor einer Nische mit Pilastern und Rundbogen in abgeschwächten antiken Formen. Zu seinen Füßen wiederum zwei kleine Figuren, niederknieend mit verhüllten Händen; zu beiden Seiten die zwölf Apostel, wie an der Vorderseite, nur stehend; am Sockel ein größeres Lamm in der Mitte, je 6 kleinere an jeder Seite, die symbolische Wiederholung der Darstellung darüber. — An der einen Schmalseite ist der Sündenfall (in ganz kleinen Figuren), Noah in der Arche, Moses die Gesetze empfangend und die Himmelfahrt des Elias (der dem Elisa seinen Mantel zurückläßt) dargestellt; an der andern Seite stehen, wenn ich richtig sahe, die vier großen Propheten und Abraham, in der Opferung Isaaks durch höheres Einschreiten verhindert. Die Größe des Sarkophags, wie die noch immer im guten antiken Styl gehaltene

Ausführung sichern diesem Sarkophag seine beachtenswerthe kunsthistorische Bedeutung.*)

Viel einfacher, aber von ungleich besserer Ausführung sind die Sarkophage in Ravenna, deren älteste in S. Nazario e Celso stehen. Zwei derselben haben ein Lamm vor, zwei Vögel auf dem Kreuze, unter einer Art Tempel auf einem Erdhügel, aus welchem 4 Quellen hervorfließen, neben dem Tempel je eine Muschelnische mit dem Kreuz: oder auch je 2 Lämmer zur Seite. — In S. Apollinare in Classe stehen mehre sehr wohlerhaltene Marmorsarkophage in den Seitenschiffen; auf dem einen steht Christus mit einem großen Heiligenschein auf einer Erderhöhung und gibt mit der Linken einem herzutretenden Manne eine Schriftrolle, während er sich zugleich lehrend nach einem andern an seiner rechten Seite wendet. Von diesen Dreien durch Palmbäume geschieden stehen links ein Mann, rechts eine Frau, wie es scheint die Bewohner des Sarkophags, in betender Stellung. — Auf einem andern Sarkophag bringen Männer dem Heiland Opfer- oder Ehrenkränze auf verhüllten Händen. Der Heiland, als Jüngling mit der Aureola, sitzt auf einem Thron, und reicht dem Paulus eine Schriftrolle, vielleicht als apostolische Vollmacht, nachdem Petrus von ihm Kreuz und Schlüssel erhalten hat. — An andern Sarkophagen hat man sich begnügt, Kreuze und Tauben in Verbindung mit Blumenranken anzubringen. — Die Darstellungen sind lebendig und die Gestalten nicht ohne Ausdruck, die Formen wohl verstanden, die Proportionen aber zu kurz, ein in der Folgezeit mehr hervortretendes Merkmal. In den Arabesken klingt der alte Schönheitssinn noch ziemlich deutlich nach.**)

*) Abbildung bei Ferrario, Mon. sagri e profani dell' I. R. Basilica di S. Ambrogio. Milano 1824. In m. Denkm. d. ital. Bildnerei.

**) Abbildung in m. Denkm. d. ital. Bildnerei.

Die Ausschmückung der Altäre fällt in eine spätere Zeit; Weihgeschenke aus der frühern sind meines Wissens nicht auf uns gekommen. Dagegen hat sich eine Anzahl jener Diptychen erhalten, die an bestimmten Tagen auf den Altären ausgestellt waren, und auf deren Ursprung aus dem Alterthum ich in der kunstgeschichtlichen Einleitung S. 27 hingewiesen habe.

Die Verzierungsluft hatte bald die Außenseiten zu Kunstwerken gemacht, und zwar zu so kostbaren, daß sie von Consuln und Prätoren an dem Tage ihres Amtsantritts, wo sie die ersten öffentlichen Spiele feierten, dem kaiserlichen Magistrat, oder Freunden und Bekannten als Geschenke übergeben wurden.*) Gewöhnlich ist der Consul oder Prätor darauf abgebildet, sitzend auf der sella curulis, in feierlicher Amtstracht der toga picta, mit dem erhobenen Tuch in der Rechten das Zeichen gebend zum Beginn der Spiele oder Kämpfe, in der Linken das Scepter; zwei Lictoren oder sonstige Diener zu beiden Seiten hinter sich. In einer untern Abtheilung sieht man die Spiele, Kämpfe oder andere auf den Geber bezügliche Gegenstände. Entweder in Verbindung mit der Architektur, oder von Nebenfiguren getragen, sieht man die Bildnisse des Kaisers, der Kaiserin, auch wohl der kaiserlichen Kinder. Die Freigebigkeit der Consuln wird öfter durch Knaben mit Geldsäcken angedeutet. Am obern Rande der Tafel ist die Inschrift mit dem Namen des Donators angebracht. Auf den Innenseiten waren Nachrichten über das Leben und die Familie des Donators eingeschrieben. Als später außer den Prätoren auch Bischöfe in die Provinz gesendet wurden, behielten diese den eingeführten Brauch bei, und beschenkten die Kirche mit Diptychen, schmückten sie aber nicht, oder nur selten mit ihren Bildnissen, sondern mit denen von Christus und

*) Vgl. Qu. Aur. Symmachus, Epist. L. II, 81. VII, 76. u. m. Abbildung bei Gori, Thesaurus vett. diptychorum. — In m. Denkm. ital. Bildnerei.

Maria und stellten ihnen statt der Lictoren Engel, oder Paulus und Petrus, oder andere Heilige zur Seite. Ins Innere kam das Verzeichniß der obern Geistlichkeit der Gemeinde, auch der Magistratspersonen, der Heiligen und Martyrer, die mit ihr in besonderem Bezug standen, sowie die Namen ausgezeichneter Wohlthäter der Kirche, ferner neuaufgenommener und endlich solcher Gemeindeglieder, die im Glauben verstorben waren.*) Diese Diptychen wurden auf den Altar gestellt und an gewissen Festtagen unter Gebetbegleitung, selbst bei der Messe, die erwähnten Namen daraus verlesen.**) Ja, sie wurden, consularische nicht ausgeschlossen, bald ganz entschieden zum Altardienst verwendet.***)

Der Diptychen, die dem Zeitraum dieses Abschnittes angehören sind hauptsächlich zweierlei: obrigkeitliche und kirchliche; und, wenn man eine dritte Classe beifügen will, solche, die aus ersteren in letztere umgewandelt worden.†) Doch kommen auch

*) Aug. Saligius de diptychis Vett. p. 3.

**) Pamelius ad Cyprianum Ep. IX. „Alludit Cyprianus ad veteris Ecclesiae consuetudinem, qua cum eorum pro quibus offerrebatur, tum omnium qui in communione Ecclesiae persistebant Episcoporum, tam vivorum quam defunctorum nomina e sacris tabulis quae δίπτυχα vel πτύχα vocabantur „in sacrificio Missae recitari solebant." S. auch unten Anm. †.

***) Gori, thesaurus vett. diptychorum, Florent. 1759. II. p. 212. „et diptycha ipsa profana, sacrosancto altaris ministerio deputata ... aperte declarant etc." nehmlich die Verwendung heidnischer Kunstwerke für kirchliche Zwecke. p. 221: „Discamus (ex Epistola Gregorii I. ad Eulogium Episc. Alexandr.) eum Martyrologium tamquam Diptychon confecisse, quo in Divino altaris mysterio quotidie uteretur."

†) Saligius a. a. O. führt folgende verschiedene Arten von Diptychen auf: 1. Fasti Ecclesiae. 2. D. Ecclesiasticorum. 3. D. Sanctorum et Martyrum. Hi ex peculiaribus diptychis inter Eucharistiae sacra enumerabantur in signum communionis, quam cum Ecclesia triumphante sustinebat fovebatque Ecclesia militans. 4. D. in vera fide Mortuorum, quorum nomina inter Missarum solennia ex diptychis recitabantur.

einige vor, deren Bestimmung nicht ganz klar ermittelt ist, und die einem außergewöhnlichen Ereigniß im öffentlichen oder Privatleben ihre Entstehung zu verdanken scheinen.

Derart dürfte das Diptychon Barbarinum in der Barbarinischen Bibliothek in Rom sein, das dem Kaiser Constantius nach der Besiegung der Tungrer und Quaden, der Scythen und Alemannen und des Gegenkaisers Nepotianus in Gallien bei seinem triumphierenden Einzug in Rom i. J. 357 vom römischen Senat mit einem Panegyricus auf der Innenseite verehrt worden sein mag.*) Es ist gewissermaßen ein Triptychon; denn es besteht aus einer großen Mittelplatte mit einer schmälern Nebenplatte zur Rechten und (ursprünglich) einer andern zur Linken; darüber befindet sich eine vierte Tafel als Fries, und darunter eine fünfte als Sockel. Auf der mittlern, größern Platte ist Constantius abgebildet zu Roß, in Feldherrntracht; die Lanze niederstoßend, die ein besiegter Barbar, oder der von den Illyriern aufgestellte Gegenkaiser Vetranio, der sich aber unterworfen hatte, um Frieden flehend umfaßt, während von der andern Seite eine Victoria auf der Weltkugel heranschwebt, den Imperator zu bekränzen, und unter den Hufen des sich bäumenden Rosses ein Weib sitzt mit Früchten im Schooß, die Hand dem kaiserlichen Fuß als Stütze bietend, sei's daß das befreite Gallien oder das ergebene Italien damit gemeint sei. Andere Siege werden im Sockel angedeutet, wo eine Victoria die Repräsentanten unterworfener Völkerschaften herbeiruft, die sich demüthig mit Geschenken und in Begleitung von Löwen, Elephanten und Tigern nahen, die auf Bewohner von Asia und Africa hinweisen.

In dem schmalen Seitentheil zur Rechten des Imperators

*) Abbildung bei Gori a. a. O. I.

steht ein Jüngling, durch seine Tracht als dem Imperator fast gleich bezeichnet. Er trägt das Bild einer Victoria in seiner Rechten, um es dem Imperator darzubringen. Zu seinen Füßen hat er einen mit Geld angefüllten Sack. Es ist nicht leicht, einen Namen zu finden für diese, mit besonderer Vorliebe behandelte Gestalt, um so mehr, als die Gegenseite dem Werke — man weiß nicht seit welcher Zeit — fehlt. Vielleicht daß die Geschichte uns auf einen rechten Weg führt. Constantius feierte seinen Sieges-Einzug in Rom im April 357. Im Jahr 350 hatte Constantius den Gallus zum Mitregenten ernannt und mit dessen Hülfe den Vetranio besiegt; ihn aber i. J. 355 ermorden lassen. An seiner Stelle ernannte er hierauf dessen jüngern Bruder Julianus zum Mitregenten, und es wird nicht zu gewagt sein, ihn in der Jünglingsgestalt mit der Victoria zu erkennen; ja vielleicht sogar anzunehmen, daß die jetzt leere Stelle des Diptychons von seinem Bruder Gallus eingenommen war.

Daß Julianus, der das Christenthum widerwillig angenommen, und für den Constantius ebenfalls Mörderhände gedungen, als Imperator zu dem Cultus der alten Götter zurückkehrte, hindert nicht, ihn hier noch unter dem Schutze Christi dargestellt zu sehen. Auf dem obern Fries des Diptychons ist das Brustbild Christi im Knabenalter auf einem Schild abgebildet, das von jeder Seite von einem horizontal schwebenden Engel gehalten wird. Er hat volles lockiges Haar, einen Mantel von der linken Schulter um die Tunica geschlagen, in der Linken einen Scepter mit dem constantinischen Kreuze an der Spitze und segnet mit der Rechten nach griechischem Ritus. Im Grunde zur Rechten die Sonne (durch ein Kreissegment mit Strahlen angedeutet), zur Linken der Mond und ein Stern, zur Bezeichnung des Himmelreichs, als des Reiches Christi.

Ein zweites, kaum minder bedeutendes, jedenfalls schöneres Diptychon aus dem 4. Jahrhundert hat sich in der Kathedrale von Monza erhalten. Es ist ein Geschenk **Gregors** I. an die **Longobarden-Königin Theodolinde.** *) Gregor gehört durch seine Geburt zum berühmten altrömischen Anicischen Geschlecht, gleich dem i. J. 526 auf Befehl Theodorichs enthaupteten Boethius. Ein zweites Geschenk Gregors an die Königin ist ein **Diptychon mit des Boethius Bildnißfigur** **); ein drittes Geschenk ist ein **Consular-Diptychon**, dessen Köpfe in die des Königs David und des Gebers Gregorius umgewandelt worden sind. ***) Die ganz unglaubliche Roheit dieser durch die Ersatzinschrift bethätigten Transfiguration, sowie die plumpe Nachahmung der Antike im zweiten Diptychon verweisen das erste von den dreien in eine frühere Zeit, da noch die Erinnerung an die antike Kunst wenigstens in einigen Künstlern die Fähigkeit belebte. Auf dem einen Flügel steht ein Mann, nicht in Waffenrüstung, aber bewaffnet mit Lanze, Schwert und Schild. Das Haupt ist unbedeckt, kurzhaarig, vollbärtig; der Mantel auf der rechten Schulter geknöpft, die Tunica kurz; beide mit Bildnissen geschmückt; enge mit der Fußbekleidung verbundene Beinkleider; das Schwert an der linken Seite; auf dem Schild zwei Bildnisse in einem Medaillon. Im Hintergrunde 2 cannelierte korinthische Säulen mit Gebälk und abgestumpftem Giebel, daneben 2 kurze ionische Säulen.

Auf dem andern Flügel eine schöne, große Frau, eine Art perlenbesetzten Turban auf dem Kopf, Schmuck in den Ohren und um den Hals; über einem enganliegenden Unterkleid ein

---

*) S. Gori a. a. O. II. 219. M. Denkm. d. ital. Bildnerei.
**) Gori a. a. O. II. 242.
***) Gori a. a. O. II. 218.

bis an den Hals reichendes, faltenreiches Oberkleid von feinem Stoff; den Mantel über der rechten Schulter, unter dem linken Arm vorgezogen und über den rechten gelegt, doch so daß er zugleich den Unterleib bis ans Knie deckt. In der erhobenen Rechten hält sie eine Lotusblume; vielleicht nicht ohne ihre symbolische Beziehung*) auf den Knaben an ihrer rechten Seite, der in eine auf der rechten Schulter geknöpfte Toga gehüllt ist, die nur wenig von der Tunica sehen läßt; in der Linken ein Buch, gegen welches er mit der Rechten die segnende Handbewegung macht. Nach Gori's sehr überzeugender Erklärung**) haben wir Vorfahren von Gregor I. vor uns: den Präfectus Prätorii unter den Imperatoren Valens und Valentinianus, i. J. 358 Proconsul von Africa; und Consul mit dem Imperator Flavius Gratianus i. J. 371, den „höchsten Stolz des Anicischen Geschlechts" Sextus Anicius Petronius Probus; seine vielfach verherrlichte Gattin Anicia Faltonia Proba und ihren Erstgeborenen Anicius Hermogenianus Olybrius, der mit seinem zweiten Bruder Anicius Probinus im J. 395 Consul war. Die Familie war bereits christlich und ich zweifle nicht, daß mit dem Buche in der Hand des jungen Probus das Evangelium gemeint ist. Die technische Ausführung, wie Styl und Zeichnung sind so vortrefflich, daß darin die alte Kunst wieder aufleben zu wollen scheint.

Auf dem zweiten Diptychon ist dem (526 enthaupteten) Dichter und Philosophen Boëthius — beiläufig! einer sehr corpulenten Figur — der im Gefängniß das Buch vom Troste der Philosophie und auch ein Werk, über Musik geschrieben die Musa Ly-

*) Die Lotusblume war das Symbol der Fruchtbarkeit.
**) Gori, thesaurus Diptychorum II. p. 232.

ristria auf der zweiten Tafel zugesellt. — Die Umwandlung der Consulköpfe auf dem dritten Diptychon ist etwas barbarisch vorgenommen worden, indem Nase und Mund winzig klein, die Augen ungeheuer groß ausgefallen sind.

Bei weitem die Mehrzahl der aufbewahrten Diptychen sind consularische. Gori a. a. O. führt sie nach der Zeitfolge auf: D. Divionense des Stilico vom J. 400, mit Spitzbogen und gewundenen Säulen; ohne individuelle Gesichtszüge; die Darstellung im Amphitheater ganz ungeschickt. — D. Comodoliacense des Fl. Felix von 428. — D. Leodienese des Astyrius von 449. — D. Brixiense des Boëthius von 487. — D. Norimbergense des Areobindus von 506. — D. Norimbergense des Clementinus von 513. Das erste unter den bisherigen mit dem christlichen Zeichen des Kreuzes. — D. Compendiense, D. Bituricense und D. Veronense des Anastasius von 517, wo dieser Consul wegen seiner Verwandtschaft mit dem Kaiser Anastasius eine Art Heiligenschein durch eine Muschel hinter seinem Haupte hat. Gori I, 11. 12. — D. Saxianum in Amsterdam des Magnus von 518. — D. Compendiense des Philoxenus von 525. — D. Quirinale der Lampadier von 530 mit Wagenrennen im Circus, sehr schwache Arbeit. — D. des Consul Orestes von 530, mit den allegorischen Gestalten von Roma und Constantinopolis, immer noch antiker Styl in schlechter Zeichnung. — D. Mediceum und D. Riccardianum des Basilius von 541, sehr formlos.

Das älteste, mir bekannte, entschieden kirchliche befindet sich in der Kunstkammer des Berliner Museums. Es ist ganz nach dem Vorbild der Consular-Diptychen gebildet und scheint ravennatischen Ursprungs aus dem 6. Jahrhundert. Auf der einen Tafel nimmt Christus als ein bärtiger Alter die Stelle des Consuls auf der sella curulis ein. Statt des Scepters hält die Linke das Evangelium; die Rechte segnet auf lateinische

Weise mit erhobenem Daumen, Zeige- und Mittelfinger. Tunica und Toga gleichen der Consulartracht. An der Stelle der Lictoren stehen die Apostel Petrus und Paulus und an der des Kaisers und der Kaiserin Sol und Luna als Gottheiten. Auf der zweiten Tafel in ganz ähnlicher Weise sitzt Maria mit dem Kind auf dem Schooß, das das Evangelium als Schriftrolle hält und segnet. Die antiken Victorien haben sich neben ihr in Engel verwandelt; Sol und Luna wiederholen sich gleich der Architektur, die eine Art Muschelnische bildet. (Im Innern hat sich noch alte Schrift erhalten.)*)

Ebenfalls ganz kirchlich und sichtbar für die Aufstellung auf dem Altar bestimmt ist das Diptychon des Klosters S. Michele in Murano bei Venedig; auch gehört es sowohl dem Styl, als der Zusammenstellung nach in diese Periode. Es hat mehre Abtheilungen. In der mittlern sitzt Christus als Jüngling, segnend und mit der Schriftrolle in der Linken, auf der sella curulis; zu beiden Seiten Petrus und Paulus und zwei Engel. In zwei Abtheilungen rechts ist die Heilung des Blinden und die des Besessenen, rechts die Erweckung des Lazarus und die Heilung des Gichtbrüchigen ganz in Weise der Sarkophagreliefs abgebildet; nur daß Christus, durchweg jugendlich, statt des in den Katakomben üblichen einfachen Stabes einen mit einem Kreuz verzierten trägt. Unter dem Mittelbilde sieht man die drei Männer im Feuerofen, und endlich darunter, in der ganzen Breite des Diptychons, die Geschichte des Jonas; oben aber über sämmtlichen Bildern das gleichschenkelige Kreuz in einem Kranze von zwei schwebenden Engeln getragen; daneben zwei andere, vielleicht Michael und Gabriel, stehend jeder mit einer Kugel in der Rechten, einem Kreuzstab in der Linken.

*) Abbildung in m. Denkmalen ital. Bildnerei.

Die Arbeit ist ein Zeugniß für den tiefen Verfall der Kunst.*) — Und doch erscheint der Zustand derselben noch beinahe glänzend gegenüber von Werken der nun folgenden Zeit. Das christliche Museum des Vaticans bewahrt ein Diptychon von Elfenbein, welches nach der Unterschrift „Agiltrude, Herzogin von Spoleto, die Gemahlin des nachmals zum römischen Kaiser erhobenen Guido, und der Abt Odalricus" dem Kloster von Rambona (oder Arabona) verehrt haben, und das ungefähr um's Jahr 880—85 angefertigt sein muß, da Agiltrude im Jahr 889 bereits Königin, 891 Kaiserin war.**) Die Hauptdarstellung des Diptychons ist Christus am Kreuz, mit Maria zu seiner Rechten, die zu ihm emporweist, und Johannes zur Linken, der mit der Rechten den Kopf, mit der Linken ein Buch hält. Dieselbe Handbewegung gegen den Kopf machen „Sol" und „Luna", die, ein jedes mit einer Fackel, in Halbfiguren über den Kreuzesarmen erscheinen. Auf einem horizontalen Fries steht mit Initialen:

EGOSVMIHSNAZARENUS.

In einem Medaillon darüber ist das Brustbild eines bärtigen, griechisch segnenden Mannes mit einem Buch in der Hand, den man wohl für Gott Vater halten darf. Zwei schwebende Engel halten das Medaillon. Unter dem Kreuz ist eine Wölfin, die die Gründer Roms säugt, wohl bereits als Anspielung auf den „Imperator", mit der Unterschrift:

RoMVLVSETREMVLVSALVPANVTRITI.

Es ist schwer, den Grad der Kunstunfähigkeit zu bezeichnen, mit welcher dieses Diptychon ausgeführt ist. Da ist nicht die leiseste Spur der Kenntniß einer Gesichts- oder Körperform, einer Gewandfalte, einer Proportion, einer Bewegung — von Ausdruck

*) Abbildung bei Gori a. a. O. IV.
**) Abbildung in m. Denkm. d. ital. Bildnerei.

ohnehin nicht zu sprechen. Das Geschenk einer hochgestellten Fürstin und eines geistlichen Würdenträgers erreicht noch lange nicht das Kunstwerk eines von einem gewöhnlichen Dorfbäcker gekneteten Lebkuchens!

Die meisten Diptychen hat man später bei Evangeliarien und andern Kirchenbüchern zu kostbaren Einbänden verwendet. Der Gebrauch aber, dieselben — auch die nicht kirchlichen — zu kirchlichen Zwecken auf den Altar zu stellen, die Umwandlung weltlicher Diptychen in kirchliche, die Herstellung vollkommen kirchlicher Diptychen weisen deutlich auf eine nachfolgende Zeit, wo sie in veränderter Gestalt eine große Bedeutung für den Altarschmuck und eine der wichtigsten Aufgaben für die Kunst werden. Schon Gori a. a. O. III. p. 230 deutet darauf hin, wenn er sagt: „Da das Elfenbein im allgemeinen sehr selten war, kam man bei Ermangelung desselben darauf, den Altartisch mit bildlichen Darstellungen aus Silber zu schmücken." Und IV. p. 43: „Fürsten, vornehmlich der Longobarden, um ein Zeugniß ihrer Frömmigkeit und Verehrung der Heiligen in großem Maßstab zu geben, ließen Diptycha mit ihren Bildnissen anfertigen, um sie auf den Altären aufzustellen."

## Die Altäre

haben sich lange in überlieferter Einfachheit gehalten, bis ihre Bekleidung zu kostbarem und schönem Kunstschmuck führte. Sergius III. stellte im Lateran einen hölzernen Altar auf, mit Silberplatten belegt, die höchst wahrscheinlich getriebene Reliefs hatten. — Die Bekleidung des Hauptaltars in S. Ambrogio zu Mailand dürfte an Reichthum und Schönheit der in Silber getriebenen und vergoldeten Reliefs, an Emaillearbeiten, Perlen und Edelsteinen von keinem Werke der Zeit erreicht oder gar übertroffen werden. Es ist vom Jahre 835, von einem Abt

Angilbertus gestiftet und von einem Meister Wolvinus ausgeführt worden.*) Ich führe es unter den Werken italienischer Kunst an, um es nicht mit Stillschweigen zu übergehen, da es allgemein für italienisch gehalten wird und zu den größten Kunstschätzen Mailands gehört; ich kann aber meinen Zweifel nicht verschweigen, ob es hierher gehöre? Nicht allein, daß keine Arbeit italienischer Kunst des 9. Jahrhunderts dieser Altarbekleidung (Pala) im entferntesten gleichkommt, ist auch der Name des Künstlers ein durchaus deutscher (Wolfvin), und selbst der des Stifters ist deutsch. Dazu kommt, daß die Kunst in Deutschland seit und durch Karl d. Gr. einen sichtbaren Aufschwung genommen hatte, der zu ununterbrochen steigender Vervollkommnung führte.

Die Mitte der Vorderwand nimmt ein (griechisches), von Emaille, Perlen und Edelsteinen umrahmtes Kreuz ein, mit einem ovalen Medaillon in der Kreuzung, in welchem Christus mit Kreuz und Evangelium thronend sitzt. In den 4 Kreuzesflügeln sind die 4 Evangelisten-Zeichen angebracht, und in den Zwischen-Vierecken die 12 Apostel. In den beiden Abtheilungen rechts und links der Mitte ist in je 6 Feldern die Geschichte Christi von der Verkündigung Mariä bis zur Himmelfahrt in Reliefs dargestellt. Die entgegengesetzte Altarwand enthält in gleicher Weise 12 Scenen aus dem Leben des H. Ambrosius von der Jugendzeit bis zum Tode und der Aufnahme in den Himmel; in der mittlern Abtheilung aber die Stiftungsurkunde unter dem Schutz der Erzengel Michael und Gabriel, die in 2 Medaillons stehen, unter denen in 2 gleichen Medaillons S. Ambrosius den Stifter „Dominus Angilbertus“ (mit dem Modell des Altars) und ebenderselbe den „Magister Phaber Wolvinius“

*) Gez. u. gest. von G. Bramati.

segnet. — In der Mitte der 2 schmalen Seiten des Altars ist je ein gleichschenkliges, mit Perlen und Edelsteinen besetztes Kreuz, in 16 verschiedenen Feldern von Heiligen und Engeln umgeben. Die Reliefs sind von Silber, theils ganz, theils stellenweis mit vielem Geschmack vergoldet; sie haben aber mancherlei Restaurationen, ja einige sogar Ersatz durch moderne Arbeit erfahren müssen. Beachtenswerth ist die in 2 horizontalen und 4 senkrechten Einfassungen an der Ambrosius-Seite angebrachte Inschrift in lateinischen Hexametern, die derart abgefaßt sind, daß in horizontaler Richtung der letzte Buchstabe zugleich der Anfang des folgenden Hexameters ist, und daß, wo die horizontalen und die verticalen Inschriften zusammentreffen, jeder erste und jeder letzte Buchstabe des Hexameters nach beiden Seiten hin Geltung hat. So lautet die obere horizontale Zeile:

Emicat alma foris rutiloque decore venusta

Das letzte a wird nun zugleich benutzt zur Fortsetzung in horizontaler Richtung:

Arca metallorum gemmis quae cuncta coruscat

und ebenso zur Fortsetzung in senkrechter Richtung:

Aspice summe pater famulo miserere benigno.

Das erste E aber dient der senkrechten Inschrift zum Anfang:

Egregius quod praesul opus sub honore beati,

und das i dieses Hexameters zum Anfang des horizontal folgenden:

Inclitus Ambrosii templo recubantis istio,

wo das o wieder das o des obigen benigno ist.

## Reliquiarien.

Seit man angefangen, die Gebeine und sonstige Ueberbleibsel der Martyrer und andrer Heiliger aufzusammeln, zu verehren und selbst für wunderthätig zu halten, kam man ganz folgerichtig darauf, die Behälter derselben mit Bildwerk zu schmücken.

War doch jeder Altar ein solcher Behälter, da ohne eine Reliquie keiner dem Dienst gewidmet sein konnte; war doch somit das Kirchengebäude selbst der wahre, große Reliquienschrein! Und so kam es, daß man für diese Behälter die Form des Kirchengebäudes wählte. Einer der mir bekannten ältesten Reliquienkästen scheint mir im Domschatz von Pisa aufbewahrt zu sein.

### Weihwassergefäße,

waren wohl schon in den ersten christlichen Zeiten im Gebrauch; wenigstens besitzt das Berliner Museum ein solches aus Elfenbein, dessen Reliefs — Christus und die Apostel, am Schluß das Opfer Abrahams mit dem Engel und dem Widder — noch ganz im guten antiken Styl gezeichnet und ausgeführt sind. Christus ist bartlos dargestellt; durchaus herrscht ein feiner Formensinn und bei lebhafter Bewegung doch eine edle Haltung.*)

### Die Bischofstühle,

deren sich aus ältesten Zeiten noch mehre bis jetzt erhalten haben, sind Lehnstühle mit Armhaltern, in Form und Verzierung meist sehr einfach. In der Regel von Marmor oder Porphyr, waren einige doch auch von Holz. Derart ist der Bischofstuhl des Maximianus in Ravenna vom Jahr 540, wohl erhalten und aufbewahrt in der Sacristei des dortigen Domes; vielleicht der einzige auf italienischem Boden von so figurenreicher Verzierung. Er ist außen und innen mit Elfenbeintafeln belegt, auf denen in Relief die Geschichten Josephs und andere des Alten Bundes nebst vielen des Neuen abgebildet sind.**) In etwas größern Figuren ist Christus (oder der Täufer Johannes?) mit einem Mantel von Schaffell bekleidet und einer Scheibe mit dem Lamm

*) Abbildung in m. Denkm. ital. Bildnerei.

**) Einzelne derselben ebendas.

in der Linken, nebst den 4 Evangelisten dargestellt. Nebenbei sind arabesken- und rankenartige Verzierungen von Laubwerk mit allerhand Thieren und dem Monogramm des Bischofs Maximianus angebracht. In Darstellung und Ausführung ausgezeichnet tragen diese Reliefs, namentlich die Arabesken, ganz das, wenn auch etwas abgestumpfte Gepräge der Antike; mit Ausnahme der vier größern Figuren, bei denen sichtlich ein neuer Typus und eine andere Formenbildung angestrebt wird. Der Uebergangstyl vom Antiken zum Byzantinischen tritt hier mit bewußtem Wollen hervor.

### Die Kanzeln

oder Ambonen (von *ἀναβαίνειν*, hinaufsteigen) sind 8—10—12 F. hohe Lesepulte, zu denen von einer oder auch von zwei Seiten Stufen emporführen, in der Regel geradlinig construiert, so daß Stiege und Kanzelbrüstung in dieselbe Richtung fallen. Mehrentheils von Marmor sind sie mit bunten Steinen oder Glasstücken musivisch verziert, ihre Flächen und Kanten von Karniesen und Gesimsen mit Laubwerk umschlossen, auch sonst durch architektonische Formen reich von Aussehn. Eine der schönsten ist die Kanzel in S. Lorenzo vor den Mauern Roms.*) Sie ist 14 F. hoch und 24 F. breit. Von beiden Seiten führen im rechten Winkel mit ihr 6 Stufen zu einem Treppenspiegel und von diesem im rechten Winkel je 6 andere zu dem eigentlichen Kanzelpult, das aus dem Achteck construiert nach dem Mittel- und Seitenschiff ausladet. Die Kanzelwand, oben parallel der Treppe schräg aufsteigend, ist mit Marmor- und Porphyrplatten in runder und viereckiger Form belegt und bunt mosaiciert, mit blätterreichen Gesimsen und Rahmen verziert und durch Eckpilaster verstärkt. Vielgegliedert und ornamentvoll ist der Trag-

*) Abbildung bei Guttensohn u. Knapp a. a. O. Taf. XIV.

stein des Kanzelpultes, an dessen Ecken feine, schmucke Pilaster aufsteigen, zwischen deren vordersten ein Adler angebracht ist, der seine Beute in den Krallen hält. Am Aufgang links steht eine Osterkerze, eine mosaicierte, 9 F hohe, gewundene Säule auf einem 5 F. hohen Postament, bestimmt bei besondern kirchlichen Festlichkeiten eine Wachskerze zu tragen. Sie ruht auf 2 Löwen; das Postament schmückt ein Oelzweig in Relief. Von diesem Ambo wurde vom Diaconus das Evangelium verlesen, und zwar nach beiden Seiten, dem Mittel- und dem Seitenschiff. Gegenüber steht ein zweiter, weniger schmuckreicher Ambo, für das Verlesen der Episteln und das Absingen der Responsorien. — Die Kanzel im Dom zu Ravenna aus dem 5. Jahrhundert ist rund, von Marmor und hat allerlei symbolische Thiere (Hirsche, Lämmer, Tauben rc.) in Relief, in kleinen Abtheilungen.

Für die niedere Geistlichkeit war in mehren Kirchen ein Raum zwischen dem Altar und der Gemeinde bestimmt und mit Schranken abgeschlossen, die ebenfalls häufig Kunstschmuck erhielten; wie in S. Lorenzo, in S. Clemente rc.

An Statuen aus dieser Zeit ist, wenn man überhaupt dergleichen gefertiget hat, nichts auf uns gekommen; es sei denn, daß man die in Erz gegossene Statue des H. Petrus in der Peterskirche zu Rom als solche anführen will. Bekanntlich wird sie von Vielen für eine in den Heiligen umgewandelte Consularstatue gehalten; jedenfalls — was die Erzstatue betrifft — mit Unrecht, da Kopf und Körper durchaus ein Guß, ohne Ansatz sind. Allein der Erzguß ist die Copie eines marmornen Vorbildes in den vaticanischen Grotten, und bei diesem wäre — da der Kopf und der Arm mit den Schlüsseln neuer sein sollen, als der Körper — eine Umwandlung denkbar. Nur steht die Formenvollendung der Statue in entschiedenem Widerspruch mit der Kunstfertigkeit in der Frühzeit der christlichen Kirche, wenig-

stens in Rom. — Von der Statue Theodorichs, die Karl d. Gr. von dem Palast desselben in Ravenna heimgeführt, hat sich, außer dieser Nachricht, nichts erhalten. Nach Agnellus war sie die Statue des Kaisers Zeno, unter die man Theodorichs Namen gesetzt.*)

## B. 2. Malerei.

Mehr noch, als bei der Bildnerei, tritt in den Werken der Malerei der Umschwung religiöser Anschauung unter der Einwirkung der auf den Synoden festgestellten Dogmen an den Tag. Vorzugsweis ist es Aufgabe der Malerei, mit der Baukunst als Vollenderin der Ideen derselben in Verbindung zu treten und die durch sie angeregte Stimmung zu erhöhen und zu erhalten. Wir begegnen ihrer Thätigkeit in ausgezeichneter Weise in den kirchlichen Gebäuden, und zwar als Mosaikmalerei an Wänden und Wölbungen und als Miniaturmalerei in den für den Altardienst bestimmten heiligen Büchern.

In den Basiliken nimmt sie vor allem den Chor und die Absis, den Raum der „triumphierenden Kirche", nebst den Tribunen und Triumphbogen; sodann zuweilen die Wände und Wölbungen des Langhauses, als des Raumes der „streitenden Kirche" ein. Sehr selten sind Bilder an der Außenseite. Schon Chrysostomus, der Kirchenvater, sagt**): „Eines festen und männlichen Sinnes ist es würdig, daß im Osten der Kirche nur ein Kreuz aufgerichtet und der innere Raum mit biblischen Geschichten durch die Hand eines ausgezeichneten Malers von allen Seiten besetzt werde, damit die, so nicht lesen können, durch die

*) Angnelli, Lib. Pont. vita Petri sen. c. 2 (bei Muratori, scriptt. T. II. p. 123.)

**) Neander, Chrysostomus, Berlin 1822. II. p. 337.

Betrachtung der Gemälde an die christliche Tugend derer, welche dem wahren Gott auf die rechte Weise gedient haben, erinnert und erweckt würden zur Nacheiferung ihrer großen Werke, durch welche sie den Himmel mit der Erde vertauschten, indem ihnen das Unsichtbare mehr galt als das Sichtbare."

Die Bedeutung des Gebäudes führte von selbst zu dem Inhalt des Kunstschmucks. War das Grab des Heiligen die Pforte des Paradieses, so mußte die Kunst die Umgebung des Grabes zum Paradies umwandeln, wenigstens von da aus einen Blick in dasselbe, in das verheißene Himmelreich eröffnen. Die Wölbung über oder hinter dem Altar ist gewissermaßen der Himmel selbst, wo Christus als sein Herr und König, als Segen spendende Gottheit thront, umgeben von Engeln, Aposteln und Heiligen, die den Wohnsitz der Seligen mit ihm theilen, dem zu näherer Anspielung auch noch die vier Paradiesesströme entquellen. Der Gott des Alten Bundes verschwindet; nur seine Hand ragt noch aus den Wolken über dem Haupte Christi und weist auf diesen, der nun an seine Stelle getreten. Viele der Bilder sind aus der Apokalypse geschöpft; Beziehungen auf die Gründer und Wohlthäter der einzelnen Kirchen fehlen nur selten; auch Gestalten der alten Mythologie verschwinden noch nicht gänzlich.

Die Auffassung der Gegenstände der Darstellung ist symbolisch, so daß ihre kirchliche Bedeutung aufs nachdrücklichste hervorgehoben ist. Somit wird Christus entweder nur durch ein Sinnbild, etwa das Kreuz, oder auch in einer Weise dargestellt, daß man in ihm nicht etwa den Lehrer, Menschenfreund, Martyrer ꝛc., sondern den alleinigen Heiland der Welt, vor dem alle Knie sich beugen im Himmel und auf Erden, kurz den Gott des neuen Glaubens erkennt. In dienender und anbetender Stellung, mithin in ihrer ewigen Beziehung zum Reiche Gottes,

treten Engel, Apostel und andere Heilige neben ihm auf, und zwar ohne eigentliche Handlung, nur Verhältnisse und Zustände bezeichnend.

Feierlicher Ernst wird somit Grundbedingung für die Darstellung; Symmetrie für die Anordnung; Einfachheit, selbst Einförmigkeit der Bewegung, Würde des Ausdrucks, bis zur Starrheit gesteigert, ehrfürchtige Trachten werden mit Strenge festgehalten. Bezeichnende Bewegungen, wie das Segnen, die Haltung des Evangeliums, die Gebahrung auf dem Thron, ebenso die Aureola um das Haupt u. dgl. sind der antiken Kunst und Gewohnheit nachgebildet. Und so kann die Charakteristik der Gestalten nur sehr allgemein sein, am wenigsten in einer nahen Beziehung zu dem Leben stehen. Das Feierliche der Darstellung führte zum Großartigen in der Charakterbildung, wie unvollkommen diese auch ausfallen mochte, oder wie gern sie zu dem Mittel griff, durch den Gegensatz des Kolossalen die Wirkung geistiger Erhabenheit hervorzubringen. Die wichtigste und schwierigste Aufgabe in dieser Richtung war die Gestaltung des Christus-Ideals. Soviel man von der antiken Kunst entlehnen mochte: für Christus, als den Gott der neuen Religion, gab es dort kein Vorbild! Seine Gestalt und Züge wurden die erste selbständige That der christlichen Kunst; das Bild der heiligen Jungfrau die zweite, der sodann die allmähliche Umwandlung auch der Apostel und andrer Heiligen folgte, die anfänglich noch immer in Gestalt von Dichtern und Philosophen, Senatoren oder Rednern der alten Welt auftraten.

Der Styl in Form und Farbe ist bis ins 6. Jahrhundert noch immer, wenn auch nach und nach abgeschwächt, der der antiken Wandgemälde und Mosaiken; die Zeichnung wird im Verlauf der Zeit immer schwächer, die Formenkenntniß immer

geringer; für die Ausführung ist die überlieferte Technik noch lange Zeit in Uebung.

Wie durch Constantin die neue Hauptstadt im Orient der Mittelpunkt der weltlichen Macht geworden, so hatte sich auch die Kunstthätigkeit von Rom, das in Bezug auf sie nun sehr verarmte, nach Constantinopel gezogen; und was wir im gegenwärtigen Zeitabschnitt und noch lange nachher in Italien an Malereien antreffen, ist von byzantinischen Künstlern ausgeführt, oder läßt sich auf deren Werke zurückführen, so daß wir dieselben nicht ganz außer Acht lassen können. Dort aber werden wir einen durch den Bilderstreit und dessen Folgen scharf gezeichneten Unterschied in den Weisen der Kunstübung wahrnehmen.*)

Die ältesten Malerwerke dieses Zeitraums, von denen wir Nachricht haben, befanden sich in der Absis der Kirche des H. Felix zu Nola und in der Kirche desselben Heiligen zu Fundi; sie sind vor 420 gemalt, aber -- man weiß nicht wann? — zerstört. Nach der dichterischen Beschreibung des Paulinus Nolanus in seiner Epist. XII. ad Severum. (Bibl. Max. vett. patr. T. VI. Lugd.) stand ein Lamm auf einer fel-

*) Beschreibungen und Nachweisungen der betreffenden Malereien findet man in Jo. Ciampini opera, vetera monimenta, in quibus praecipue musiva opera, sacrarum profanarumque aedium structura ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrantur. T. III. Romae 1747. mit sehr ungenügenden Abbildungen. — Eiusdem de sacris aedificiis a Constantino M. exstructis synopsis historica. Romae 1693. — Gutensohn und Knapp, Denkmale der christl. Religion ꝛc. vom 4.—13. Jahrh. Rom und Stuttgart 1822 ff. mit leidlichen Abbildungen. — Bunsen ꝛc. Beschreibung der Stadt Rom, Stuttgart 1830 ff. — Auch in E. Förster's Reisehandbuch für Italien findet man Nachweisungen bei den Kirchen von Rom und Ravenna. — Crowe & Cavalcaselle, History of painting in Italy. London 1864. — Dr. Joh. Georg Müller, Die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen vom 5.—14. Jahrh. Trier, 1835.

sigen Erhöhung, daraus 4 Ströme quollen, die Evangelien, am Fuße eines Kreuzes, über welchem eine Taube schwebte. Zuoberst stand die Inschrift: Hic est filius meus dilectus etc., so daß der Vater durch sein Wort, Christus durch das Lamm, der Geist durch die Taube bezeichnet waren. Zu beiden Seiten des Kreuzes standen im Taubenchor die Apostel zwischen Palmen in purpurnen Gewändern. — Auf dem gleichfalls von Paulinus a. a. O. beschriebenen Mosaik der Absis in der Kirche zu Fundi ist die Dreieinigkeit ähnlich dargestellt, nur daß statt der Stimme die Hand des Vaters aus den Wolken reicht. Darunter aber sah man die Schafe zur Rechten, die Böcke zur Linken gestellt.

In S. Costanza vor Porta Pia zu Rom sieht man an den Gewölben Kinder- und Frauengestalten zwischen Weinranken und Vögeln; über einer Thüre Christum mit der Weltkugel, über einer andern ihn wiederum zwischen einem Greis und den Aposteln Paulus und Petrus; sämmtlich Mosaiken aus dem ersten Drittheil des 4. Jahrhunderts. Erstere hat man mit Unrecht auf bacchische Mysterien gedeutet, da der Weinstock auch christliches Symbol ist und die Verwandlung der Traube in Wein auf die Verklärung nach dem Tode hinweist.

Die Mosaiken des Triumphbogens und der Wände des Mittelschiffes von S. Maria maggiore in Rom, im Pontificat Sixtus III. zwischen 432 und 440 gefertiget, sind die bedeutendsten unter den ältesten erhaltenen Denkmälern christlicher Malerei. Am Triumphbogen sind zuoberst zu beiden Seiten eines apokalyptischen Sinnbildes (des Stuhls mit dem Kreuze zwischen Paulus, Petrus und den evangelischen Zeichen, und des Buches mit den sieben Siegeln) Scenen aus der Kindheit-Geschichte Christi (wohl mit Beziehung auf den Namen der Kirche „ad praesepe") dargestellt: die Verkündigung der Geburt sowohl des Johannes, als Christi, die Darstellung im Tempel, die An-

betung der Magier, der Kindermord, Christus im Tempel, Herodes, dem man das Haupt des Täufers bringt, zuoberst: Bethlehem und Jerusalem mit einer (willkürlichen) Anzahl Schafe. — Bemerkenswerth an diesen, durchaus im Styl antiker Kunst gehaltenen Bildern ist vor allem der historische Inhalt, der — wenigstens in italienischer Kunst — hier zum ersten Male dargeboten wird; sodann die Darstellung von Jesus, der stets, selbst als Knabe im Tempel, von Engeln umgeben ist; der bei der Anbetung der Magier nicht wie noch auf den Sarkophagen und in den Katakombenbildern, auf dem Schooße der Mutter, sondern auf einem Throne sitzt. (Die Madonna neben dem Thron ist in einer spätern Restauration an die Stelle des dritten Magiers gesetzt worden.) Weder bei der Verkündigung noch bei der Darstellung im Tempel hat Maria den Heiligenschein, der doch bei Jesus und den Engeln nie fehlt und den sogar Herodes (als Würdezeichen im antiken Sinne) hat.*)

Die gleichzeitigen Mosaiken des Mittelschiffs enthalten in zwei übereinander gestellten Reihen von zweimal 16 Bildern die Geschichten der Erzväter Abraham und vornehmlich Jacob, und gegenüber von Moses und Josua. Die Kleinheit der Figuren, die weite Entfernung der Bilder vom Auge erschwert oder verhindert jedes sichere Urtheil über Styl und Ausführung.**)

Die Mosaiken in S. Pudenziana zu Rom, deren Entstehung gleichfalls in die Frühzeit der christlichen Kunst gesetzt wird, haben selbst nach der Erneuerung durch Hadrian I. im 9. Jahrhundert noch so bedeutende Umwandlungen erlebt, daß es hinreichen wird, ihrer hier gedacht zu haben.

---

*) Abbildung bei Ciampini a. a. O. (sehr ungenau.)

**) Ungenügende Abbildungen bei Ciampini a. a. O. I, 48—54., etwas besser bei D'Agincourt, peint. T. XIV—XV.

Zu den interessantesten Mosaiken der Zeit in Rom müßte das Bild an der Westwand in S. Sabina auf dem Aventin gerechnet werden, wenn sich die beigeschriebene Inschrift nicht nur auf die Kirche, sondern auch auf das Mosaik bezöge. Die Inschrift nennt den Illyrier Petrus, Presbyter unter P. Cölestin I. 422 als Gründer der Kirche.*) Neben dieser Inschrift, rechts und links, stehen zwei weibliche Figuren, die eine als „Ecclesia ex circumcisione“ (Kirche aus dem Judenthum), die andere als „Ecclesia ex gentibus“ (Kirche aus dem Heidenthum) bezeichnet. Darüber sah man noch zu Ciampini's Zeiten: über der ersten das Bildniß von Petrus, über der andern das von Paulus und zu oberst die Zeichen der Evangelisten. — Es ist dies das erste monumentale Zeugniß für den entschiedenen Gegensatz von Petrus und Paulus und für die Vereinigung Beider unter der höhern Macht des Evangeliums.**)

Aus Leo's I. Zeit, vom Jahre 440, rührt das auf Kosten der Galla Placidia gefertigte,***) im Brand von 1823 ziemlich beschädigte Mosaik am Triumphbogen von S. Paolo vor den Mauern her. Charakteristisch ist die Auffassung des Heilandes.

*) Sie ist in großen Initialen geschrieben und lautet:
Culmen apostolicum cum Coelestinus haberet
Primus et in toto fulgeret Episcopus orbe
Haec quae miraris fundavit Presbyter urbis
Illyrica de gente Petrus vir nomine tanto
Dignus ab exortu Crhisti (sic!) nutritus in aula
Pauperibus locuples sibi pauper qui bona vitae
Praesentis fugiens meruit sperare futurum.
Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. I. p. 15) beziehen die Inschrift auch auf die Mosaiken.

**) S. o. Kirchengeschichtliche Einleitung p. 31.

***) Die Inschrift am Bogen lautet:
Placidiae pia mens operis decus homne paterni
Gaudet Pontificis studio splendore Leonis.

Wie die Inder ihren Heroen 24 Arme gaben, um ihre übermenschliche Stärke zu bezeichnen, und aus gleichem Grunde die Griechen ihre hundertarmigen Riesen schufen, so glaubte man die Gottheit Christi nicht ausdrucksvoller und wahrer vor Augen stellen zu können, als wenn man ihn über alle Maßen riesengroß abbildete. Ueber diesem ganz kolossalen Christus-Brustbild mit (griechisch) segnender Rechten und einem über die Schulter gelegten Stab in der Linken sind die 4 evangelischen Symbole angebracht. Unter ihm neigen sich 2 sehr kleine Engel mit ihren Stäben zur Erde. Dann nimmt der Chor der 24 Aeltesten, die ihre Kronen niederlegen, den Raum zu beiden Seiten des Bogens ein, und unter ihnen stehen rechts von Christus Paulus, links Petrus. Alle Figuren sind im Vergleich zum Christusbild winzig klein; Zeichnung und Ausführung zeigen schon das tiefe Sinken der Kunstkräfte in Rom.*)

Von den Mosaiken in SS. Cosma e Damiano in Rom**) ist außer dem Gegenstand derselben fast nichts zur Kenntniß ihres ursprünglichen Zustandes übrig. Am Triumphbogen steht das Lamm unter dem Kreuz auf dem Altar, zwischen 7 Leuchtern und 2 Engeln an jeder Seite, mit den evangelischen Symbolen darüber. In der Absis ist Christus in Majestät über den 4 Paradieses-Flüssen dargestellt zwischen Petrus, der die HH. Cosmas und Felix IV., und Paulus, der die HH. Damianus und Theodor herbeiführt, daß sie ihre Kronen niederlegen. — Diese Mosaiken sind zugleich mit der Kirche im Auftrag von Papst Felix III. (526—530) ausgeführt und zeigen — soweit man an den wenigen nicht restaurierten Theilen sehen kann, einen immer tieferen Kunstverfall.

*) Abbildung bei Gutensohn a. a. O.
**) Abbildung ebendaselbst.

Schon früher wurde bemerkt, daß die Pflege der Kunst mit Constantin und dem kaiserlichen Hof auf den Orient übergegangen und zeitenweis von dort, natürlich mannichfach verändert, in die alte Heimath zurückgekehrt. Daß dort die Traditionen aus dem Alterthum Jahrhunderte lang festgehalten worden, bezeugen Arbeiten aus verhältnißmäßig später Zeit. Ich erinnere nur an den griechischen Codex der Genesis auf Purpur-Pergament mit Miniaturen aus dem 5. Jahrhundert, an den minierten Codex des Dioscurides aus derselben Zeit, der der Prinzessin Juliana, Tochter der Galla Placidia gewidmet ist, beide in der k. k. Bibliothek in Wien, in deren Bildern man der Auffassung, der Form, dem Styl, ja selbst der malerischen Technik nach Wandgemälde aus Pompeji zu sehen glaubt.*) Kein Wunder demnach, daß, da Rom aufgehört hatte, Residenz des weströmischen Reichs zu sein und Ravenna an seine Stelle getreten war, die bessern Kunstkräfte der Zeit hier zu Tage traten. In der That bieten auch die Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts in Ravenna einen viel erfreulicheren Anblick als die gleichzeitigen römischen, wenn sich gleich nicht verkennen läßt, daß sie nur das Bild des vor dem Vergehen noch einmal sich aufraffenden Lebens abgeben.

Die ältesten Malereien in Ravenna sind die bereits o. p. 108 ff. im Allgemeinen erwähnten Mosaiken im Baptisterium des Neo aus der Mitte des 5. Jahrhunderts. Abgesehen von der reichen Ausstattung, die die Wände von unten bis oben mit Bildern bedacht hat, muß die ganz in antik allegorisierender Weise dargestellte Taufe Christi auffallen, bei welcher der Fluß-

---

*) Vgl. Petri Lambeccii Hamburgensis Commentariorum etc. L. III. Viennae 1670. Waagen, die vornehmsten Kunstdenkmale in Wien. II. 1867.

gott Jordanus das Trockentuch hält; (eine Darstellung, die sich in dem s. g. arianischen Baptisterium in Ravenna wiederholt und an die o. e. Miniaturen aus der Genesis erinnert, wo die Quelle, aus welcher Rebecca dem Eliesar zu trinken gibt, in Gestalt einer Nymphe die Gruppe vervollständigt). Ob ein Gedanken-Zusammenhang und welcher zwischen den Aposteln im obersten, den Stühlen, Altären und Gärten im zweiten Ring, den Arabesken und symbolischen Thieren im Stockwerk unter der Kuppel und den weißgekleideten, auf keine Weise näher bezeichneten Männern in den Bogenzwickeln des Erdgeschosses bestehe, ist nicht klar; nur daß vielleicht die letztgenannten als Taufzeugen aufgefaßt werden könnten.

Aus derselben Zeit stammen die Mosaikmalereien in S. Nazario e Celso, dem Grabdenkmal der Galla Placidia. Auch hier dürfte es schwer sein, den Gedanken des Künstlers mit Bestimmtheit zu bezeichnen, wenn auch einige Stellen ziemlich feste Anhaltpunkte darbieten. Als solche bezeichne ich Christus als guten Hirten an der einen Wand und gegenüber Christus als Kreuzträger, sowie den nächtlich blauen Himmel mit einem goldnen Kreuz und goldnen Sternen in der Kuppel und die evangelischen Zeichen gewissermaßen als seine Fußgestelle in den Pendentifs. An zwei sich gegenüberliegenden Wänden sitzen Tauben an einem springenden Wasser; an den beiden andern sieht man Hirsche an einer Quelle den Durst sich löschen; verständliche Symbole der nach dem Himmel schmachtenden Seele. Weinranken-Arabesken mit Vögeln weisen auf Tod und Auferstehung. Unklar dagegen ist der Rost mit dem Feuer darunter, dann der Bücherschrank daneben; unklar, weil ohne alle nähere Bezeichnung, sind an jeder der vier Wände die zwei weißgekleideten Männer in oratorischer Stellung. Das Ganze aber macht einen durchaus feierlichen Eindruck, und die Gestalten sind

von guten Verhältnissen, gut in Haltung und Bewegung, und auch in den Formen nicht ohne Verständniß.*) Räthselhaft sind monogrammatische schwarze Zeichen in den Gewändern.

Das umfassendste Mosaikwerk dieser Zeit sind die Gemälde in S. Vitale zu Ravenna, angefertigt vor 547 unter Kaiser Justinian und Bischof Maximianus. Außer der Chornische, dem Tribunen- und dem Triumphbogen ist noch der ganze gewölbte Raum zwischen letzterem und der Absis, neben, hinter und über dem Altar mit Bildern bedeckt. Drei Hauptbeziehungen liegen der Conception dieses reichen Bilderschmucks zu Grunde, die sich in dem Einen Gedanken der Kirchweihe zusammenfassen lassen: der Blick ins Himmelreich, die Bedeutung der Kirche im Allgemeinen als Weg dahin durch ihr höchstes Mysterium, und die Gründung der gegenwärtigen besondern Kirche. Leicht schließt sich, was weiter dabei zu sehen ist, an diese drei Grundgedanken an. Die Halbkuppel der Absis erschließt das Himmelreich für die Apotheose des Heiligen der Kirche. Christus, als unbärtiger Jüngling in Tunica und Toga gekleidet, sitzt in der Mitte auf der Weltkugel, unter welcher die vier Paradiesströme hervorquellen. Mit der Linken das Evangelium, ein eingebundenes, geschlossenes Buch, auf dem Schooß haltend, reicht er mit der Rechten dem von einem Engel herbeigeführten H. Vitalis, einem Manne in reicher byzantinischer Hoftracht, eine mit Edelsteinen besetzte goldne Krone, die dieser mit verhüllten Händen in Empfang nimmt. Von der andern Seite wird der Bischof Ecclesius, unter dessen Regierung die Kirche erbaut worden und der das Modell dazu auf verhüllten Händen trägt, von einem zweiten Engel zum Herrn des Himmels geleitet. Alle Figuren stehen auf blumigem Grunde zu beiden Seiten der Paradieses-Flüsse.

*) Abbildung des Guten Hirten in m. Denkmalen d. ital. Malerei.

So ist in wenigen Zügen die Rechtfertigung des religiösen Denkmals ausgesprochen und gezeigt, daß der Mann, dessen Namen die Kirche trägt, vom Heiland zur Seligkeit berufen, die Krone des ewigen Lebens empfangen hat, während zugleich das Sanctuarium der Kirche damit als der Ort bezeichnet ist, von welchem aus der Blick in den Himmel offen ist.*) Das Band, das die Nische begrenzt, ist mit Füllhörnern, Blumen und Blättern, Trauben und mancherlei Vögeln verziert.

In der Eucharistie feiert die Kirche ihr heiligstes Mysterium, und schon in den Katakombenbildern und Sarkophagreliefs wird auf ihre alttestamentlichen Vorbedeutungen hingewiesen. Auch hier werden sie wieder herangezogen. In der Lunette an der Epistelseite des Altars steht ein gedeckter Tisch (oder Altar) mit Kelch und Brot, zu welchem von der einen Seite aus einer Hütte Abel herantritt mit einem Lamm, dem blutigen Opfer; von der andern Seite aus einem Tempel Melchisedech mit Brot, dem unblutigen Opfer; Beide als Träger der Symbole von Wein und Brot der Eucharistie. In der Lunette gegenüber steht gleichfalls ein gedeckter Tisch, daran die drei Engel der Verheißung sitzen, zu denen Abraham tritt mit zubereiteter Fleischspeise, während Sahra in der Thüre lauschend steht; an der andern Seite des Tisches sieht man die beabsichtigte Opferung Isaaks; in Wiederholung demnach Fleisch und Blut der Eucharistie. Blumen- und Fruchtkörbe unter beiden Bildern spinnen den Gedanken der dargebrachten Opfergabe weiter aus.

Es galt aber, noch weiterhin den unmittelbaren Zusammenhang des Alten und des Neuen Bundes zur Anschauung zu bringen. Und so sehen wir über den Lunetten die Propheten Jesaias und Jeremias, sodann Moses, wie er, die Sandalen

*) Abbildung in meinen Denkmalen der ital. Malerei.

lösend, Gott im feurigen Busche sich naht, und wie er auf Sinai von Gott das Gesetz empfängt;*) unter ihm Christus als guten Hirten; über ihnen aber die vier Evangelisten mit ihren Symbolen. Die Zwischenfelder sind mit Urnen, Vögeln und vierfüßigen Thieren, wohl ohne besondere Bedeutung, ausgefüllt; dagegen sind die vier großen Pfauen auf himmelblauem Grunde des Kreuzgewölbes als bekannte Sinnbilder der Unsterblichkeit zu verstehen. — In der Archivolte des Triumphbogens stehen die Brustbilder von Christus, den 12 Aposteln und 2 neuern Heiligen. Zum ersten Male tritt hier eine bestimmte und offenbar beabsichtigte Charakterbildung der Apostel auf und es ist deßhalb nicht ohne Interesse, die einzelnen Züge derselben näher zu betrachten. Auch darf nicht übersehen werden, daß hier in die Zwölfzahl Paulus aufgenommen ist, der ursprünglich nicht dazu gehörte, da an des Judas Stelle Matthias gewählt worden war, der nun wegfällt. Alle haben kurzgeschorenes Haar und weiße Kleider (der Kopf Christi ist neu). Paulus hat ein langes Gesicht, hohe Stirn, einen langen, spitzen, schwarzen Bart; Jacobus min. ein jugendliches Gesicht, das Haar glatt über die Stirn gestrichen; Philippus, wie Paulus, nur eine niedrige, durch geschweiften Haarwuchs beengte Stirne; Thomas wie Jacobus, nur freier im Ausdruck; Jacobus maj. in männlichem Alter, mit kurzem Bart unter dem Kinn; Simon von Cana, dem Jacobus maj. ähnlich, nur jünger. Auf der linken Seite von Christus: Petrus mit einem gedrungenen, markigen, alten Gesicht, mit weißem, zur Platte gepreßtem Haar und weißem Bart; Andreas, ein Alter mit getheiltem weißem Haar und kurzem weißem Bart; Johannes als unbärtiger Jüngling (unter den Evangelisten aber ist er als Greis dargestellt); Bartholo-

*) Abbildung in meinen Denkmalen der ital. Malerei.

mäus, ein Mann mit halblangem, spitzem, schwarzem Bart; Matthäus alt, mit weißen Haaren, kurzem Bart und offenen Zügen; Taddäus mit sehr kurzem Haupthaar, aber langem, getheiltem Bart. Die beiden Heiligen rechts und links darunter, Protasius und Gervasius, sind im Diakonengewande als Jünglinge dargestellt.

Die dritte Abtheilung des Bilderschmucks bezieht sich auf die Einweihung und Dotierung der gegenwärtigen, dem H. Vitalis gewidmeten Kirche. Wir steigen damit aus den idealen Regionen des Himmelreichs und aus der Urgeschichte des Christenthums in die wirkliche Welt der Gegenwart nieder. Zwei große, ungefähr 8 F. hohe, 12½ F. breite Gemälde in der untern Abtheilung des Chors führen uns Menschen aus der Mitte des 6. Jahrhunderts vor. Auf der Seite, rechts von Christus, steht in der Mitte Kaiser Justinianus; eine große, weiß und roth umgrenzte goldne Aureola umgibt das jugendliche, kurzgeschorene, mit einem mit Perlen und Edelsteinen besetzten goldnen Reif geschmückte fast bartlose Haupt. Ein langer, um den Hals geschlossener, auf der rechten Schulter mit einer reichen Fibula zusammengehaltener Purpurmantel, auf welchen ein im schrägen Viereck zugeschnittenes Stück Goldstoff geheftet ist, bedeckt den ganzen Körper, doch nur so, daß die enganliegende weiße Tunica am rechten Arm, und darunter die purpurfarbenen Beinkleider und die rothbeschuhten Füße sichtbar sind. Mit der verhüllten Linken und der unverhüllten Rechten trägt er ein ansehnliches mit Goldmünzen gefülltes Becken als Weihgeschenk. Neben ihm zu seiner Linken steht der greise, bartlose Bischof Maximianus, in weißem, langem, weitärmeligem, mit schwarzen Bandstreifen besetztem Untergewand, mit einem bräunlich-grünen Pluviale und der weißen Stola darüber, in der Rechten ein goldenes, mit Smaragden und Rubinen besetztes Kreuz. Zu seiner Linken steht ein Diakon mit dem Evangelium, ein zweiter mit dem Rauchfaß, beide in

langen, weitärmeligen, weißen, mit schwarzen Bandstreifen besetzten Gewändern; beide tonsuriert und mit wenig Bart. Drei Männer sind ferner in der nächsten Umgebung des Kaisers, einer links, zwei rechts. Sie tragen engärmelige, an den Schultern verzierte weiße Tuniken und große, mit purpurfarbigen viereckigen Zeugflecken besetzte, weiße, auf der rechten Schulter mit der Fibula zusammengehaltene und bis auf den Boden reichende Mäntel. Ihr Haupthaar ist voll; nur Einer ist bebartet. Es sind wahrscheinlich die weltlichen Räthe der Krone. Ihnen zur Rechten folgt die Kriegsmacht, repräsentiert durch einige Lanzenträger in bunten Waffenröcken und weißen engen Beinkleidern. Alle Anwesende — mit Ausnahme des Kaisers — sind barhaupt; die Lanzenträger haben große goldene Halsringe und Einer von ihnen hält ein ovales grünes Schild mit dem Labarum (☧) von Gold mit Edelsteinen besetzt, das durch einen schwarzrothgoldnen Knopf im blau, weiß, schwarz, goldnen Felde zusammengehalten wird. Die Schilder der andern Lanzenträger sind nicht (oder nur ganz wenig) zu sehen. — In der Mitte des gegenüberstehenden Bildes steht die Kaiserin Theodora, mit dem Nimbus ums reichgekrönte Haupt, im Purpurmantel (auf den die Anbetung der Magier gestickt ist) und goldverzierten Kleide, ein Weihgeschenk mit beiden Händen haltend. Sie ist im Begriff ins Heiligthum einzutreten, dessen Vorhang von einem der beiden Männer zurückgeschlagen wird, die ihr zur Rechten stehen und in Allem den weltlichen Räthen des Kaisers gleichen. Der Kaiserin folgen ihre Hofdamen in besonders bunten und reichverzierten Kleidern, mit Ohrgehängen, Halsketten und einem wulstartigen Kopfputz, der fast die ganze Stirne bedeckt. Vor dem Eingang zum Heiligthum steht ein Brunnen mit springendem Wasser.*)

*) Beide Bilder in m. Denkmalen der ital. Malerei.

Im Allgemeinen zeigen sämmtliche Gemälde von S. Vitale die Kunst auf einer höhern Stufe, als gleichzeitige römische Werke; dennoch aber liegt ihr Hauptwerth in ihrem würdevollen und feierlichen Gesammteindrucke, durch die hochsupranaturalistische Auffassung in Verbindung mit reichlicher Anwendung von Gold in den Gründen und Ornamenten; auch sind die Proportionen und äußern Umrisse nicht schlecht, die Motive, sowohl für die Gestalten und ihre Bewegung, als für die Gewandung ausdruckwahr und verständlich; für die Formen aber und deren Durchbildung fehlte bereits ausgiebige Kenntniß, wie denn namentlich die Gesichtsformen, ungeachtet des sichtbaren Bestrebens, selbst individuelle Züge naturgemäß zu bilden, viel zu wünschen übrig lassen. Daß von Modellierung nicht die Rede sein kann, sowenig als von Colorit und harmonischer Farbenwirkung überhaupt, bedarf keiner besondern Bemerkung.

In einem sehr verwandten, fast gleichen Styl sind die Wandgemälde im Mittelschiff von S. Apollinare in Città, der dem H. Martinus von Theodorich erbauten Basilica, deren Chornischenbilder leider nicht mehr vorhanden sind. Die Bilder aber der beiden langen Wände des Mittelschiffs versinnlichen uns in drei Reihen übereinander in Gestalten und Geschichten den Begriff der streitenden Kirche. Am meisten in die Augen fällt die untere Reihe: an der einen Seite ein Zug von 24 heiligen Jungfrauen, die sich an die drei Magier (die eine Restaurator-Hand durch Vertauschung der persischen Mützen mit Kronen zu Königen gemacht) anschließen, die dem Christuskind, das auf dem Schooß der von 4 Engeln umgebenen thronenden Maria sitzt, ihre Huldigung darbringen. An der Wand gegenüber sitzt Christus als Jüngling auf dem Thron, ebenfalls von 4 Engeln umgeben, und 26 Martyrer, durch Palmen von einander geschieden, nahen sich, um ihm ihre Kronen als Opfer

darzubringen. Ursprünglich waren es 27 Martyrer, von denen St. Stephan den Zug eröffnete und den H. Martin zum Throne führte.*) In einer Restauration ist St. Stephan verschwunden und die ganze Gruppe stark verändert worden.**) Der Zug der Jungfrauen geht von der Hafenstadt Classe, der der Martyrer vom Palast Theodorichs in Ravenna aus. Ueber beiden Zügen stehen zwischen den Fenstern an jeder Seite 16 wahrscheinlich alttestamentliche Gestalten und darüber je 13 Scenen aus dem Leben Christi, die von Zwischenflächen unterbrochen sind, darauf Kreuze, Kronen und Tauben abwechseln.***) Auf der Seite der Jungfrauen beginnt die Lebensgeschichte Christi mit verschiedenen Wundern und endet gegenüber in 4 Scenen aus der Passion: dem Abendmahl, dem Judaskuß, der Kreuztragung und der Erscheinung Jesu bei den Jüngern nach der Auferstehung. Der Styl dieser Bilder erinnert sehr an den der altchristlichen Sarkophage. Die Beschaffung dieser Bilder wird dem Bischof Agnellus (556—569) zugeschrieben, der die dem arianischen Gottesdienst gewidmete Kirche dem katholischen Ritus wiedergegeben, was vielleicht in Verbindung geschah mit der Uebersiedelung des Leichnams von S. Apollinaris aus der Kirche in Classe nach der Stadt, und der neuen Widmung. Die dem H. Martin aber eingeräumte vorderste Stelle, sowie die dem Palast Theodorichs gegebene Bedeutsamkeit lassen vermuthen, daß die Gemälde aus der Zeit der Gründung der Kirche stammen. — Sie haben sämmtlich in verschiedenen Zeiten mancherlei Restaurationen erlitten.

Bedeutend geringer an Werth sind die Mosaiken von S. Apollinare in Classe, obschon sie gleichfalls unter Bischof

*) Diese Nachricht gibt ein MS. in der Bibliothek von S. Apollinare, von Pater Giov. Franc. Malazappi v. 1580.

**) S. Crowe u. Cavalcaselle a. a. O. I. p. 35.

***) Durch die jetzige vom Card. Gaetani beschaffte Decke ist diese Abtheilung der Bilder in den Dachraum gerückt.

Maximianus vor 549 entstanden sind; wobei freilich nicht zu übersehen, daß sie üble Restaurationen, sogar mit dem Pinsel! erfahren haben; die neuesten durch Batt. Ricci i. J. 1816. In der Mitte der Absis-Halbkuppel steht auf blauem Grunde ein goldnes Kreuz mit dem Brustbild Christi, zwischen Moses und Elias; aus den Wolken ragt die Hand Jehovas nieder. Unter dem Kreuze aber steht S. Apollinaris predigend und zum Kreuz emporschauend in einem Garten, darin Schafe, das Sinnbild der Christengemeinde, weiden. Zwischen den Fenstern der Absis haben die HH. Ecclesius, Severus, Ursus und Ursicinus in altbischöflicher Tracht ihre Stellen erhalten. Rechts vom Altar ist in einem größern Mosaik, in Weise der Bilder von S. Vitale, die alttestamentliche Anspielung auf das Abendmahl mit Abel links, Abraham nebst Isaak rechts, und Melchisedech in der Mitte, wiederholt; gegenüber die Einweihung und Dotirung der Kirche durch einen Fürsten, neben welchem (aber aus spätrer Zeit) die Worte stehen: Constantius major Imperator. Heraclii et Tiberii Imperator, und durch einen Bischof, in welchem man — ungeachtet er dem in S. Vitale durchaus nicht gleicht — auch Maximianus sehen will. — Am Tribunenbogen ist das kolossale, nichts weniger als göttliche Brustbild Christi in purpurnem Mantel, die Rechte segnend erhoben, mit der Linken das Evangelium haltend, angebracht; zu beiden Seiten Bethlehem und Jerusalem, die 12 Apostel als Schafe, 2 Palmen, die Erzengel Michael und Gabriel und die Evangelisten Matthäus und Lucas.

Von den in Rom zunächst dieser Zeit ausgeführten Kirchen-Mosaiken sind zu nennen die Figuren am Triumphbogen von S. Lorenzo vor der Stadt (Christus mit Petrus und Paulus, Lorenz und Stephan nebst spätern Heiligen) (578—590). — Maria zwischen den Heiligen Petrus, Paulus u. a., und darüber Christus zwischen 2 Engeln, in kolossalen Brustbildern, die

Madonna segnend, in der Absis des Oratoriums S. Venanzio neben dem Baptisterium des Laterans, von 640 ungefähr; am Tribunenbogen Bethlehem, Jerusalem und die Evangelisten-Zeichen. — Ferner die H. Agnes zwischen Honorius und Symmachus, in der Absis von S. Agnese (625—638), bei denen sämmtlich wohl für Christus, Maria und die Apostel der althergebrachte Typus beibehalten, neuern Heiligen aber *) eine neue, dem byzantinischen Hofcostume nachgebildete Tracht gegeben ist, ohne damit der Kunst einen auch nur leisen Aufschwung zu geben.**)

Mosaiken in einer Nebencapelle von S. Lorenzo zu Mailand, Christus mit den Aposteln und die Aufopferung Isaaks, stammen aus dem Anfang des 7. Jahrhunderts, sind aber durch Restaurationen sehr verdorben.

Auch gehören hierher einige Pergamentmalereien, vornehmlich die 30 F. lange Bilderfolge im Vatican, mit Scenen aus dem Leben Josuas, die lebendig in der Darstellung, voll Reminiscenzen an die antike Kunst, leicht in der Ausführung, aber noch leichter und flüchtiger in der Formengebung sind.***) Ferner die Miniaturen zu einem Codex des Virgil im Vatican (Mss. n. 3225), die im Styl begreiflicher Weise sich noch mehr der antiken Kunst nahe halten.

Obschon es den Anschein hatte, als könne die Kunst nicht tiefer sinken, so zeigen doch die nachfolgenden Werke der Malerei, daß noch größere Unvollkommenheit möglich war. Erinnert man sich, daß Italien, namentlich Rom eigne Kunstkräfte schon seit

*) U. A. auch einem H. Sebastian (seit 680) über einem Seitenaltar in S. Pietro in vincoli.

**) Sehr ausführliche Mittheilungen über diese Mosaiken und ihren gegenwärtigen Zustand s. bei Crowe u. Cavalcaselle a. a. O. I. p. 41 ff.

***) Abbildungen bei D'Agincourt a. a. O. Taf. 28. 29.

lange nicht mehr hervorgebracht, daß die Kunst in großem Maßstab nur im Orient und von dort aus ausgeübt wurde, so kann man nicht umhin, den zunehmenden Kunstverfall mit dem heil- und verstandlosen Bilderkrieg in Zusammenhang zu bringen, der zu Anfang des 8. Jahrhunderts dort begann und über 100 Jahre fortgeführt wurde.*) Ausgegangen von einem muhammedanischen Chalifen, Jezid II., der seinen christlichen Unterthanen die Bilder verwehrte, ward die erste Verfolgung derselben im Namen der christlichen Kirche um 724 ausgeführt durch den Bischof Constantin von Nakolia. Aber i. J. 726 erließ Kaiser Leo der Isaurier, ein roher militärischer Emporkömmling, sein Edict wider die Bilder, das schonungslos und aufs grausamste ausgeführt wurde, wie entschieden auch der Patriarch von Constantinopel und Gregor II. in Rom dagegen protestierten. Christusbilder über Kirchthüren und an Privathäusern wurden zerschlagen, ja selbst die kleinen Bilder, die man auf Reisen bei sich trug, waren verpönt; auch für Italien sollte das kaiserliche Edict Geltung haben und Leo hatte mit dem Bilde des H. Petrus in Rom den Anfang zu machen gedroht. Aber so gering die Kunstkräfte Italiens waren — die Kunst ließ es sich nicht nehmen und entsagte lieber dem Kaiser und seinem Schutz, als den heiligen Bildern: Italien trennte sich von Byzanz. Noch heftiger aber entbrannte der Bildersturm unter Leo's Sohn, Constantinus Copronymus (741), einem wahrhaft viehischen Menschen, dem nichts auf Erden und im Himmel heilig war und der mit Hülfe eines unterwürfigen Concils zu Constantinopel i. J. 745 einen Beschluß zu Stande brachte, nach welchem seine 34jährige Regierung hindurch jede

*) Vgl. J. D. Mansi conciliorum nova et ampliss. collect. Florent. & Venet. 1759. T. XIII. p. 759 u. 909. — Imperialia decreta de cultu imaginum, ill. a. M. Haimisfeldio Goldasto. Francof. 1608. — Dalläus de imaginibus. Lugd. 1642. — J. Marx, Der Bildersturm der byzant. Kaiser. Trier 1839. — Hefele, Tübinger Quartalschrift 1857. H. 4.

Verfertigung, jede heimliche Aufbewahrung eines Bildes bis zum martervollen Tode verfolgt wurde. Wohl wurde auf der 7. Synode zu Nicäa 787 unter der Kaiserin Irene die Bilderstürmerei verworfen, allein von Leo dem Armenier 813—820 von neuem begonnen und von seinem Nachfolger, Michael dem Stammler, fortgesetzt, welcher Maler, Mönche, Bischöfe ꝛc. in Kerker werfen, in Bergwerke schicken ließ, wenn sie der Kunst huldigten (anders als durch Abbildung von Thieren und Ornamenten); und noch von Theophilus, dem nächstfolgenden Kaiser, auf das erbarmungsloseste ausgeübt. Erst unter der Kaiserin Theodora und ihrem unmündigen Sohne um 835 hatte der unsinnige Bildersturm sein Ende erreicht.

Wohl war Italien nicht unmittelbar davon berührt worden, aber der Quell, aus dem es seine Kunstthätigkeit schöpfte, war verschüttet, und selbst den Künstlern, die sich vor der kaiserlichen Verfolgung nach dem Occident flüchteten, war gar bald das Verständniß ihrer Kunst verschwunden, so daß auch sie zur Besserung und Hebung derselben nichts beitragen konnten. Ja sie scheinen ganz einflußlos geblieben zu sein, da die bis dahin maßgebenden byzantinischen Kunstformen verschwanden. Ohne Sinn für architektonische Anordnung, für nur einigermaßen natürliche Formen und Abrundung haben die Künstler dieser Zeit fast nichts erhalten, als die Typen der Heiligen im allgemeinsten Umriß und einige Ueberlieferungen von Darstellungen. Als Beispiel der herrschenden Armseligkeit kann das Fragment einer Anbetung der Magier aus dem 8. Jahrhundert gelten, das aus der alten Peterskirche 1636 nach der Sacristei S. Maria in Cosmedin versetzt worden.*) Um nichts besser ist das Mosaik in S. Nereo ed Achilleo aus der Zeit Leo's III.,

*) Bunsen a. a. O. 3. I. p. 389.

Christus in der Verklärung auf Tabor, Moses und Elias, Nereus und Achilleus zu beiden Seiten, unter ihm die 3 Jünger, ihr Antlitz verhüllend, Alle in weißen Kleidern.*) — Unter demselben Pontificat ist das Mosaikbild des Tricliniums entstanden, das — obschon nicht ganz mehr im ursprünglichen Zustande — an der Außenseite der Scala santa beim Lateran in einer Art Tribune zu sehen ist. Die Nische wird von Christus und den Aposteln eingenommen, denen er (nach Matth. 28, 29) die Weisung gibt, „hinzugehen in alle Welt und alle Völker zu taufen" ꝛc.; am Tribunenbogen rechts von ihm ist Christus auf dem Thron abgebildet, wie er dem zu seiner Rechten knieenden Petrus die Binde- und Löseschlüssel, dem links knieenden Constantin die Kreuzesfahne übergibt; gegenüber ertheilt Petrus dem Papst Leo III. das Pallium und Karl dem Großen die heilige Lanze. Zeichnung und Ausführung sind so unbehülflich und charakterlos als möglich.**) Und doch brachte die Folgezeit noch viel dürftigere Kunsterzeugnisse hervor. In P. Paschalis' I. Auftrag sind die Mosaiken in der Absis und am Tribunenbogen von S. Prassede ausgeführt: in der Mitte Christus auf Wolken stehend, zu seiner Rechten Paulus, der die H. Praxedis, zur Linken Petrus, der die H. Pudenziana ihm zuführt; dabei ein Heiliger mit dem Evangelium, gegenüber ein anderer mit dem Modell der Kirche. Zu Füßen Christi ein Fluß, mit der Beischrift „Jordanus"; darunter das „Lamm Gottes" mit 12 andern Lämmern zwischen Bethlehem und Jerusalem. Am Tribunenbogen oben das Opferlamm auf dem Altar, zwischen 7 Leuchtern, den 4 Erzengeln und 4 Evangelistenzeichen; zu beiden Seiten der Nische die 24 Aeltesten, die ihre Kronen darbringen; Ar-

*) Bunsen a. a. O. III. p. 602. Abbildung bei Ciampini a. a. O. II. c. 20.

**) Abbildung bei Gutensohn ꝛc. T. 43.

beiten, die mit s. g. „Plankenmännern" um den Vorrang streiten können.*) Nicht allein, daß keine Spur von natürlicher Form mehr übrig, keine Schattierung in den grob umzogenen Farbenflecken auch nur angedeutet ist, so sind selbst die bunten Farbenstifte ganz nachlässig und ungeschickt an einander gefügt. — Um nichts besser ist das Mosaik in S. Francesca Romana am römischen Forum: Madonna auf dem Thron zwischen 4 Heiligen, aus der Zeit Leo's IV. (847), ein Bild, mit welchem man den tiefsten Stand der italienischen monumentalen Malerei im hohen Mittelalter zu bezeichnen pflegt.

Von Pergamentmalereien dieses Zeitraumes hat sich u. a. eine sehr umfangreiche, ein s. g. „Exultet", unter den Alterthümern im Dome zu Pisa erhalten. Es sind 2 lange Pergamentstreifen mit Gebeten und Bildern, den Schriftzügen der erstern nach**) aus dem 9. Jahrhundert, deren sich die Geistlichen bei besondern Feierlichkeiten bedienten, um dem Volk die Geschichte der Kirche anschaulich vorzuführen und ins Gedächtniß zu prägen. Gebete und Bilder waren so auf der Pergamentrolle gegen einander geordnet, daß die Schrift dem Priester vorlag, die Bilder dem des Lesens unkundigen Volke nach und nach im Abrollen vor die Augen kamen.

Die erste Pergamentrolle beginnt mit dem Gebet: „Dieß ist die Nacht, die uns in die Bande des Todes geworfen ꝛc." „O, unendliche Güte, daß du aus deinem Sclaven deinen Sohn gemacht!" Nun kommen die Bilder von der Erschaffung der

---

*) Abbildung bei Crowe ꝛc. I. p. 51.

**) Sie stimmen vollkommen mit der Schrift des Liber Pontificalis aus dem 9. Jahrhundert in S. Maria sopra Minerva in Rom. Vgl. D'Agincourt a. a. O. V. 38. Das von D'Agincourt mitgetheilte weicht in vielen Dingen von dem Pisaner ab, namentlich steht bei ihm das Exultet zu Anfang, nicht wie hier in der Mitte der Rolle.

Menschen und dem Sündenfall (wobei die unbärtige Gestalt Gottes auffallend ist); dann heißt es weiter: „Glücklich die Schuld, die einen solchen Erlöser brachte! (Giotto hat später dem „Sündenfall“ eine andere Seite abgewonnen am Dom-Campanile zu Florenz, und Hegel sah darin die Befreiung aus dem „Thiergarten“.) Glücklich die Nacht, in der Christus aus der Unterwelt wiederkehrte! Diese Nacht soll zum Tage werden!“ — Bild: Darstellung einer kirchlichen Handlung, wie es scheint, der Eucharistie. Daß dabei die Wachskerzen, die „die Nacht zum Tage machen,“ von besondrer Bedeutung sind, bestimmt die sogleich folgende Abschweifung auf die Bienenzucht. „Um dieser Nacht willen, heiliger Vater! nimm unser Abendopfer (Vespertinum) gütig auf ..., das dir von der Arbeit der Bienen die heilige Kirche darbringt!“ Nun werden die Vorzüge der Bienen gerühmt: „Obschon die Biene ein sehr kleines Geschöpf ist, so trägt sie doch einen großen Geist in enger Brust, sie weiß den Wechsel der Jahreszeiten voraus, schließt im Winter ihr Haus und geht im Frühling an die Arbeit.“ (Bild: Bäume und Blumen mit Bienen.) „Nun verstreuen sie sich auf die Aecker und mit ausgespannten Flügeln und mit hängenden Schenkeln berühren sie selbst die Blumen mit ihren Füßen, ohne ihnen Schaden zuzufügen; dann kehren sie mit Nahrung beschwert in ihr Lager.“ (Das Bild von der Bienenzucht, wie vom Bienenstock die Cellen genommen, der Honig ausgelassen, der Honig betrachtet und genossen und letztlich einem Engel dargebracht wird.) „Hier bauen einige mit unglaublicher Kunst Cellen, andere machen Honig, andere verwandeln Blumen in Wachs“... (Blumen abgebildet.) „Blumen sind die Quelle ihres Reichthums; mit den Blumen vermählen sie sich; durch die Blumen pflanzen sie sich fort; mit den Blumen bauen sie ihr Haus; durch die Blumen gewinnen sie Schätze; aus den Blumen bilden sie das

Wachs! Wie bewunderswürdig ist die Biene, deren Männchen das Geschlecht nicht verletzen, die Brut nicht zerstören und die Keuschheit bewahren;" (das Bild von Mariä Empfängniß) „gleichwie die H. Maria als Jungfrau empfangen, als Jungfrau geboren hat und Jungfrau geblieben ist!" „Wie glücklich ist die Nacht, die die Aegypter beraubte, nachdem den Ebräern der Weg gezeigt war!" (Bild: ein Geistlicher mit einer hohen brennenden Kerze, zwischen betenden Männern und Jünglingen.) „Wir bitten dich, Herr! daß die Wachskerzen ausdauern, daß sich ihr Dampf mit himmlischen Wohlgerüchen vermengen möge!" (Bild: Gebet der Geistlichkeit in einer Kirche; Fackelträger zu beiden Seiten.) „Wir empfehlen dir den Papst und den gesammten Klerus!" (Bild: ein heiliger Papst auf dem Thron, zur Rechten ein Heiliger nach abendländischem Ritus, zur Linken ein Heiliger nach morgenländischem Ritus segnend, auf jeder Seite ein Ministrant.) „Wir empfehlen dir den Kaiser und das Heer!" (Bild: der Kaiser auf dem Thron, das Scepter in der Rechten, den Mantel nach orientalischer Weise auf der rechten Schulter geknöpft, der Thronfolger (so scheint es nach der Krone, dem goldnen Ohren- und Halsschmuck) neben, Krieger hinter und vor ihm.) „Wir empfehlen dir den Herzog und sein Haus!" (Bild: ein junger Fürst, ohne Krone, auf dem Thronsessel, vor ihm ein Weib und Soldaten, hinter ihm eine furchtsam sich umschauende Wache. — Hierauf beginnt das Exultet turba celorum, exultant divina mysteria, et pro tanti regis victoria tuba insonet salutaris! „Die himmlische Heerschaar erhebe sich; es beginnen die göttlichen Mysterien, und mit lautem Schalle begrüßt die Posaune des so großen Königs Sieg. Nun freut sich die ganze Welt, daß die Finsterniß vorüber ist." Diese Freude wird im Bilde (vielleicht der Jahreszeiten) dargestellt, in Korn- und Traubenernte und in Holztragen und in einem spielenden Kinde. „Und

die Geistlichkeit singt Psalmen des Dankes." Daran schließt sich eine wiederholte Darstellung des Gebetes von einem Geistlichen mit der Wachskerze zwischen der mit ihm betenden Gemeinde. Den Schluß bildet sodann das (gegen die übrigen Gestalten kolossal gehaltene) nach griechischem Ritus segnende Brustbild Christi mit dem Evangelium in einer Lyra=gleichen Einfassung, umgeben von den vier Evangelisten=Zeichen. — Von den Formen der Menschengestalt ist in diesen Bildern nicht viel mehr übrig, als daß man sie nicht mit Thieren verwechselt; in den Bewegungen ist auch nicht eine Spur von Naturbeobachtung; der künstlerische Sinn ist gänzlich erstorben; sie sind der wahrhaftige Ausdruck der in der moralischen Versunkenheit des geistlichen wie des weltlichen Lebens in Italien erschöpften geistigen Kräfte; und doch cultur= und kunstgeschichtlich von großem Werth, weil in ihnen Traditionen festgehalten sind sowohl für allerlei äußere Erscheinungen, als selbst für Kunstdarstellungen, was sichtbarer noch an der zweiten Pergamentrolle hervortritt, deren Bilder die Geschichte Christi zum Gegenstand haben.

Sie beginnt mit der Geburt Christi und der Verkündigung der Hirten. Maria liegt auf dem Bett und scheint Joseph beschwichtigen zu wollen, der sich sehr ungehalten geberdet über die Geburt des Kindes, das (wie eine Schmetterlingspuppe) in einem Kasten liegt, von Engeln angebetet, von Ochs und Esel beschnuppert wird; Motive, die sich sämmtlich bei der Geburt Christi an der Kanzel des Nicola Pisano im Baptisterium zu Pisa, natürlich in durchgebildeten Formen wiederholen. — Es folgt (als wäre dem Künstler das Fehlende erst nachträglich eingefallen, oder als habe er die Verbindung der Ereignisse nicht anders zu Stande zu bringen vermocht) die Verkündigung Mariä, die spinnend vor ihrem Hause sitzt. Charakteristisch ist der eng über den Kopf, das Kopftuch und die Brust geschlagene

Mantel, wie er Jahrhunderte lang typisch geblieben ist. — Bei der Taufe ist der Fluß durch Fische bezeichnet; drei Engel stehen mit Trockentüchern zur Seite; bei der Darstellung im Tempel ist das Kind schon ziemlich selbständig und streckt die Arme nach Simeon aus; Joseph bringt ein Taubenpaar; die Prophetin Hanna weissagt die Zukunft. Es folgen: Christus und die Samariterin am Brunnen; seine Versuchung in der Wüste, wobei der abziehende Teufel auf Goldhaufen zeigt, eine Engelschaar aber tief sich neigend herantritt. Wiederum hat der Künstler eine Hauptscene vergessen und holt sie nach: die Anbetung der drei Magier. Sie sind wie Perser bekleidet, mit enganliegenden Hosen und spitzen Mützen, tragen Geschenke und beugen sich tief. Auch die folgenden Geschichten halten keine Ordnung ein: die Erweckung des Lazarus; die Heilung des Blinden; des Lahmen am Teiche Bethesda; das Abendmahl und der Einzug in Jerusalem, an welchen unmittelbar die Himmelfahrt sich anschließt. In all' diesen Bildern ist Christus in kolossaler Größe gegen seine Umgebung gedacht. Den Schluß bildet sodann eine symbolische Darstellung der Kirche, als Erretterin aus dem Rachen des Löwen und der Drachen (Tod und Sünde) die an der Vorderseite eines Gebäudes zu sehen sind, auf dessen Gipfel der Geistliche mit der Wachskerze erscheint.

In der Kirche des Benedictinerklosters S. Elia zwischen Nepi und Civita Castellana haben sich im Chor Wandmalereien erhalten, die aus dem 10. Jahrhundert zu stammen scheinen:*) in der Absis Christus zwischen Petrus und Paulus; über ihm die Hand Gottes; in seiner Linken eine Schriftrolle; neben Paulus, durch eine Palme mit dem Phönix geschieden, Elias; der Heilige neben Petrus ist erloschen. Unterhalb Chri-

*) Crowe & Cavalcaselle, history of painting in Italy. I. p. 58 ff.

stus die 4 Paradiesflüsse und das Lamm, das sein Blut in einen Kelch fließen läßt. Darunter zwischen Jerusalem (und Bethlehem) 12 Schafe in bekannter Bedeutung und tiefer Christus auf dem Thron zwischen 2 Engeln und 4 weiblichen Heiligen. An den Seitenwänden der Tribune sind (oder waren) je 3 Reihen Bilder, zur Rechten Propheten mit Schriftrollen, Martyrer mit Kelchen und Scenen aus dem A. Testament; die Bilder zur Linken sind erloschen. Nach der beigefügten Inschrift heißen die Künstler Johannes, Stephanus und Nicolaus ihr Neffe, und waren „römische Maler". Zeichnung, Colorit und Ausführung sind von äußerster Roheit und Ungeschicklichkeit.

## Dritter Zeitraum.

### Vom elften bis in's dreizehnte Jahrhundert.

---

#### a. Geschichtliche Einleitung.

Eine Zeit lang schien es, als solle die weltliche Macht zu neuer Kraft sich erheben, als habe das in Schande gefallene Pontificat eine Läuterung erfahren. Otto hatte Johannes XII. durch eine Synode wegen seines schamlosen Lebenswandels absetzen lassen und ihm in Leo VII. einen achtbaren Nachfolger gegeben. Aber nicht nur daß dieser vor dem zurückkehrenden Johannes fliehen mußte, so verschwor sich auch Adel und Volk von Rom gegen den „kaiserlichen" Papst und überhaupt gegen den Einfluß des Kaisers auf die Papstwahl. Zwar unterwarfen sich die Römer immer wieder, sobald der Kaiser erschien; er konnte im J. 967 in ihrer Mitte seinen Sohn Otto als Mitregenten krönen lassen; aber sowie er den Rücken gewendet, empörte sich das Volk von neuem. Nach Otto I. Tode 973 traten in Rom die Crescentier, Nachkommen der berüchtigten Theodora, an die Spitze der Aufrührer, und um das Maß der Landesübel voll zu machen, fielen die Saracenen in Unteritalien ein und lieferten im J. 982 bei Basientello dem jungen Kaiser Otto II. eine für diesen sehr unglückliche Schlacht, nach welcher

er nur ein Jahr noch in stetem Kampf verbrachte, bis sein Leichnam in den vaticanischen Grotten beigesetzt wurde. Das Leben in Rom bot einen trostlosen Anblick. Es war ein nie rastender Kampf um Macht und Genuß, der vor keiner Schandthat zurückscheute. Benedict VI. wurde erwürgt; Bonifacius VII. übergab seinen Gegenpapst, Johannes XIV., dem Hungertode in der Engelsburg, wurde aber selbst vom Volke todtgeschlagen und sein nackter Leichnam auf die Straße geworfen. Eine tiefe Nacht war über Staat und Kirche hereingebrochen; der päpstliche Stuhl war bis zur Unkenntlichkeit durch Laster und Verbrechen befleckt; die weltliche Macht zu schwach, eine Aenderung herbeizuführen. Teophano, eine Tochter des griechischen Kaisers, Wittwe Otto's II., regierte als „Imperator" im Namen ihres dreijährigen Sohnes in Rom, natürlich ohne dauernden Erfolg. Auch als Otto III. soweit erwachsen war, daß er seinen Römerzug antreten konnte, änderten sich die Verhältnisse immer nur für kurze Zeit. Auf furchtsame Unterwerfung und Annahme eines „kaiserlichen" Papstes folgte alsbald neue Auflehnung, Aufstellung eines Gegenpapstes, dem ein rascher Tod gewiß war. Selbst ein scheinbarer Aufschwung, den das Papstthum durch Gregor V., einen Deutschen (gest. im J. 999, 28 Jahre alt), nahm und den sein Nachfolger Gerbert (als Sylvester II.), gest. 1002, zu erhalten suchte, blieb ohne Folgen. Otto verbrauchte seine Kräfte in lächerlichen Anordnungen eines christlich-heidnischen Hofceremoniels und abgeschmackten Hofaufputzes.

Auf ihn, der i. J. 1002, 22 J. alt, in Tor Paterno bei Rom gestorben war, folgte Heinrich II., machtlos, wie sein jugendlicher Vorgänger, gegen die Parteikämpfe in Rom, wie im übrigen Italien; obschon siegreich gegen den Usurpator Harduin in Oberitalien, wie — mit Hülfe der inzwischen (1016) in Italien erschienenen Normannen — gegen Griechen und Sara-

cenen in Unteritalien. Kaum aber hatte er Italien verlassen, so stand das Volk wieder in Empörung; dem Papst ein Gegenpapst, der kaiserlichen Obrigkeit eine Faction gegenüber, die gleichfalls wieder durch eine andere bekämpft wurde. 1024 war Heinrich gestorben, 1027 ward sein Nachfolger Conrad II. durch Johann XIX., einen durch und durch ungeistlichen und geldgierigen Papst, zum Kaiser gekrönt. Aber immer härtere Proben sollte die Kirche, sollte Italien bestehen. Auf Johannes folgte 1032 Benedict IX., fast noch ein Knabe, aber zügel-, sitten- und ehrlos. Der Gegenpapst Sylvester III. wurde zwar vertrieben, aber Benedict fand es vortheilhaft, die Papstwürde an einen gewissen Joh. Gratianus zu verkaufen, der nun als Gregor VI. an der Spitze einer dritten Papstpartei stand. Die Anarchie im Lande war allgemein; furchtbar nahm das Räuberwesen überhand; das Papstthum war wieder so tief gesunken, wie vor dem Regierungsantritt Otto's I.

Dennoch war nicht alles verloren: die Kirche wie das Volk hatte Lebenskräfte, die nur geweckt und in die rechte Bahn geleitet werden mußten, um — wenn nicht mit einem Male, doch allmählich — eine bessere Zeit herbeizuführen. Die Empörung über die Sittenlosigkeit des Klerus und über das sündhafte und schmachvolle Leben derer, die sich die Stellvertreter Christi auf Erden nannten, entzündete in einzelnen frommen Gemüthern ein heiliges Feuer, das viele Herzen ergriff und aus dem Strudel der Welt in die Einsamkeit trieb, um in gewissenhafter Befolgung der Lehren Christi, fern von Sinnengenuß und Machtgelüste, die Seele Gott und der Seligkeit zuzuführen. Vornehmlich zwei Männer rühmt die Geschichte, welche in dieser Zeit des tiefsten Verfalls einen ersten und mächtigen Anstoß zum Bessern gegeben: Pier Damiani und Romualdus, beide aus Ravenna. Dieser hatte zuerst auf der ravennatischen Insel Pereum Ein-

siedeleien für strengste Ascese und sodann viele Klöster und Einsiedeleien in Umbrien, den Marken und der Romagna gegründet. Pier Damiani wirkte vornehmlich von Umbrien aus. In gleicher Richtung waren Odilo und Majolus von Cluny in Italien thätig, das Leben inner- und außerhalb der Kirche zu reformieren und die Gedanken auf ihren heiligen Gründer zu lenken. Dazu kam nun der bereits von P. Sylvester II. angeregte Plan, das Grab Christi den Saracenen zu entreißen, ein Plan, der mehr und mehr die Gemüther entflammte und den Gedanken eine höhere Richtung gab.

Auf dem Gebiete der weltlichen Gewalt mußte allmählich die Ueberzeugung Raum gewinnen, daß Italien durch das deutsch-römische Kaiserthum eine nachhaltige Sicherheit gegen innere und äußere Feinde nicht erlangen könne, und daß nur eigene Kraft und Selbständigkeit zugleich den Factionen und der Fremdherrschaft widerstehen, einen bürgerlichen Wohlstand gründen könne. So erhoben sich städtische Gemeinwesen, namentlich im nördlichen Italien, wo die unter Pier Orseolo glänzend aufblühende Republik Venedig schon Otto III. mit Bewunderung erfüllt hatte. Genua und Pisa entfalteten überraschende Kräfte als mächtige und kriegerische Handelsstädte. In Unteritalien aber und in Sicilien entstand unter den Händen nordischer Einwanderer ein neuer Staat: das Königreich der Normannen mit jugendlich kräftigen Culturelementen. Auch in Rom besserte sich die Lage: Heinrich III. sammelte ein Concilium in Sutri, auf welchem alle drei Gegenpäpste abgesetzt wurden. Suidger von Bamberg bestieg als Clemens II. den päpstlichen Thron, und nun folgte eine Reihe deutscher Päpste, die die tiefgesunkene Würde des obersten Kirchenfürsten wieder zu heben mit Ernst bestrebt waren. In einem in St. Peter am 4. Januar 1047 abgehaltenen Concil wurde der Fluch über die Simonie, den

Handel mit geistlichen Stellen, ausgesprochen. Aber Clemens starb schon im October d. J. und augenblicklich hatte der schändliche Benedict sich des päpstlichen Stuhles zum dritten Male wieder bemächtigt. Heinrich bezeichnete den Bischof Poppo aus Bayern als rechten Papst; am 17. Juli 1048 ward er gewählt, nannte sich Damasus II., war aber schon am 10. August eine Leiche. Nun traf des Kaisers Wahl den Bischof Bruno von Toul in Lothringen, Sohn des Grafen Hugo vom Nordgau und einer Gräfin von Dagsburg im Elsaß, einen Mann, der wegen seiner großen Tugenden und glänzenden Geistesgaben schon in seinem 24. Jahre zum Bischof erwählt worden war. Am 2. Febr. 1049 ward er in St. Peter feierlich als Papst Leo IX. ausgerufen. Mit ihm war ein neuer Tag für die Kirche angebrochen, aber fortan war sein Leben ein steter Kampf gegen die in die Kirche und den Klerus eingedrungenen Uebel. Nachdrückliche Unterstützung seiner reformatorischen Thätigkeit fand er in dem greisen Pier Damiani; in Giov. Gualberto, einem edlen Florentiner, dem Gründer des Einsiedler-Ordens von Vallombrosa; in Lanfranco von Pavia; vor allen in dem Mönch Hildebrand, dem nachmals weltberühmten Bauernsohn aus Savona in Toscana, den er in Cluny gefunden und zum Begleiter auf seiner Romfahrt sich erwählt hatte. Nach Leo's Tode im J. 1054 wurde Gerhard, Bischof von Eichstädt, als Victor II. zum Papst ausgerufen und nach dessen Tode 1058 Friedrich von Lothringen, Abt von Monte Cassino, als Stephan IX., gestorben noch in demselben Jahr; der letzte in der Reihenfolge deutscher Päpste. 1056 hatte Heinrich III. das Zeitliche gesegnet und das Reich einem unmündigen Kinde und seiner Mutter zurückgelassen. In der Kirche begannen von Neuem die alten Zerwürfnisse. Benedict X. wurde erwählt und von seinem Gegenpapst Nicolaus II. vertrieben, 1059. Er starb 1061.

An seiner Stelle wurde durch Hildebrand's Bemühung Alexander II. Papst, dem die kaiserliche Partei Honorius II. entgegensetzte, aber in blutigen Straßenkämpfen endlich unterlag, so daß Alexander 1067 allgemein anerkannt war. Er starb 1073 und noch am selben Tage bestieg Hildebrand als Gregor VII. den Stuhl Petri. Mit eiserner Consequenz verfolgte er alsbald seinen Zweck: Lösung der Kirche von der weltlichen Gewalt; Unterordnung dieser unter die geistliche. Die Folge waren die unseligen Kämpfe mit Heinrich IV., das Trauerspiel der deutschen Kaiserkrone in Canossa; revolutionäre Aufstände in Rom, die im Junius 1084 den Papst selbst in Gefangenschaft brachten, aus welcher ihn der nordische Eroberer, der Normannen-Herzog Robert Guiscard befreite; freilich auf Kosten Roms, das einer furchtbaren Plünderung und Zerstörung Preis gegeben wurde. Gregor folgte seinem Befreier nach Salerno, wo er schon 1085 starb. Aber auch Robert folgte ihm unmittelbar darauf und überließ die neugegründete Herrschaft seinem Sohne Roger, mit welchem über Süditalien die Sonne eines neuen Lebens aufging. Roger hatte bereits 1061 den Saracenen in Sicilien die Insel streitig und 1072 mit der Eroberung Palermo's ihrer Herrschaft ein Ende gemacht. Er übte aber große Milde gegen sie, wie gegen die griechischen Ureinwohner und nahm von ihnen die Pflege der Künste an. Mit gleicher Weisheit regierte seit 1120 sein jüngster Sohn Roger II. über Sicilien, Calabrien und Apulien, unter welchem der junge Staat jenes reiche und schöne Leben entfaltete, das später unter Heinrich VI. und Friedrich II. der Höhepunkt glanzvoller Romantik geworden. Kaum war Gregor ins Grab gesunken, als die Anarchie in Rom von neuem begann, dem Papst Urban II. ein Gegenpapst Clemens III. gegenüber stand und blutige Kämpfe über die weltliche Macht der Kirche abermals alle Culturentwickelung

hinderten und die Geister in Verwirrung hielten. Wohl schien es, als ob durch den Aufruf Urban's II. auf dem Concil zu Clermont im J. 1095, das Grab des Heilandes den Händen der Ungläubigen zu entreißen und durch die damit entzündete Begeisterung der Völker des Abendlandes für einen hohen, durchaus idealen Zweck, sowie durch die Eroberung Jerusalems 1099 eine Wendung zum Bessern gewonnen sei; allein nach Urban's Tode stritten abermals zwei Päpste um die Tiara, und als auch diese dem Tode verfallen, vererbte der unselige Zwiespalt, den selbst Heinrich's V. starke Hand nur vorübergehend bewältigen konnte, sich von Geschlecht zu Geschlecht, bis nach langen, wiederholten, traurigen Kämpfen das Schisma am 25. Januar 1138 sein Ende erreichte und — obschon noch einmal in Victor IV. die Aufstellung eines Gegenpapstes, aber vergeblich versucht worden war — Innocenz II. als rechtmäßiger Papst allgemein anerkannt wurde.

Aber das Glück des Friedens sollte Italien noch lange nicht genießen. Ein neuer mächtiger Gegner war der Kirche in Arnold von Brescia erwachsen, der dem Papst die weltliche Gewalt streitig machte, 1144 nach Rom kam, der Herrschaft sich bemächtigte unter der Form der alten Republik, 1155 aber auf dem Scheiterhaufen endete. Das überall zu Kraft und Thätigkeit erwachte Bürgerthum führte die Städte in eifersüchtige Streitigkeiten gegen einander und erregte in den einzelnen Städten selbst Parteikämpfe auf Leben und Tod und fluchwürdige Bürgerkriege.

1152 war Friedrich I. von Hohenstaufen seinem Oheim auf dem deutschen Thron gefolgt; 1154 zog er nach Italien, mit Gewalt Frieden stiftend in den Städten Oberitaliens, mit furchtbarer Gewalt die Auflehnung Roms nach seiner Kaiserkrönung am 18. Junius 1154 strafend. Bei seinem zweiten

Römerzug im J. 1158 (1159) nach dem Tode Hadrians IV. fiel die Papstwahl wieder zwiespaltig aus: Victor V. ward gegen Alexander III. aufgestellt, von denen der erste auf dem zum 11. Februar vom Kaiser nach Pavia berufenen Concil als rechtmäßiger Papst proclamiert wurde. Alexander rächte sich mit einem über Friedrich ausgesprochenen Bannfluch, der gegen ihn in den Händen der lombardischen Städte (Mailand, Crema, Brescia 2c.), über die er die kaiserliche Obergewalt mit Feuer und Schwert aufrecht erhalten wollte, zur verderblichen Waffe wurde. Nach Victors am 11. April 1164 erfolgtem Tode wurde dem P. Alexander wieder ein Gegenpapst in Paschalis III. aufgestellt, der übrigens seinem Gegner nicht gewachsen war, bis Friedrich selbst ihm in Rom 1166 die Anerkennung verschaffte, ohne jedoch Alexander zur Nachgiebigkeit vermocht zu haben. Auch endete nach Paschalis' 1168 erfolgtem Tode das Schisma nicht, das nun durch Calixt III. fortgesetzt wurde.

Inzwischen hatten die lombardischen Städte einen Bund zu gemeinsamem Widerstand gegen den Kaiser geschlossen, und Alexander, den die Römer vertrieben, lieh ihnen seine starke geistliche Hand. Am 29. Mai 1176 ward durch die Niederlage Friedrichs bei Legnano die Entscheidung herbeigeführt. Auf die Versöhnung Alexanders mit Friedrich am 1. August 1177 folgte der glorreiche Einzug des ersteren in Rom. Doch war es ihm nicht vergönnt, der wiedererlangten Herrschaft froh zu werden, der sich das römische Volk nicht fügen wollte. Er starb, ein Flüchtling, in Civita Castellana am 30. August 1181, der Sieger des mächtigsten Imperators, der Besiegte des römischen Volkes, das sich auch von seinen nächsten Nachfolgern die wiedererlangte weltliche Macht nicht entwinden ließ. In das ruhelose Treiben Roms, der Päpste, der übrigen Städte Italiens warf Friedrich am 27. Januar 1186 eine Brandfackel durch die Ver-

bindung seines Sohnes Heinrich mit Constanze, der Erbin der normannischen Krone, die bis dahin dem Papste lehnspflichtig gewesen und der nun dieser Verbindung sich mit Entschiedenheit widersetzte. Ein neues Ereigniß aber von europäischer Bedeutung erstickte den ausgebrochenen Brand: Jerusalem war am 2. Oct. 1187 wieder in die Hände der Muselmannen unter Saladin gefallen. Die Nachricht davon hatte den Papst Urban III. getödtet; auf den Ruf seines Nachfolgers Gregors VIII. und Clemens III., der nach jenes rasch erfolgtem Tode am 20. Dec. 1187 an seine Stelle trat, erwachte in Europa von neuem die Begeisterung für das heilige Grab und Kaiser Friedrich, Philipp August von Frankreich und Richard Löwenherz von England verbanden sich zum dritten glorreichen, aber leider! erfolgarmen Kreuzzug. Kaiser Friedrich ertrank am 10. Junius 1190 beim Uebergang über den Kalykadnus bei Seleucia. Sein Sohn Heinrich wurde am Ostermontag 1191 von Cölestin III., dem Nachfolger des P. Clemens, in Rom zum Kaiser gekrönt, nachdem Rom sich vollständig mit dem Papst und dieser mit dem Kaiser verglichen hatte. Seine Krönung war die erste seit langer Zeit, die ohne Blutvergießen vorüberging. Wieder schien es, als habe die Geschichte auf dem Wege der Cultur einen merklichen Fortschritt gemacht, denn auch die Vereinigung der normannischen Königskrone mit der deutschen Kaiserwürde mußte von nachhaltigem Einfluß sein.

Ueberhaupt waren es weitreichende Pläne, die Heinrich VI. verfolgte. So lange — das sah er deutlich — die Waagschalen auf- und niederschwankten, in welche Papstthum und Kaiserthum ihre Machtbefugnisse gelegt, konnte keine Ruhe in die Gemüther, keine Stetigkeit in die Entwickelung des Lebens kommen. Der Einfluß des Papstes auf weltliche Dinge sollte gänzlich aufhören; seine stets von neuem beanspruchte Oberherrlichkeit in

Sicilien wurde zurückgewiesen; des Kaisers Bruder Philipp wurde zum Herzoge von Tuscien gemacht, Rom zur Hauptstadt des Reichs erklärt und die Regierung einem kaiserlichen Präfecten übertragen. Allein das Schicksal durchkreuzte des Kaisers Plane: er starb 1197 zu Messina, 32 Jahr alt, und hinterließ die Erbschaft des Reichs einem dreijährigen Knaben und seiner Mutter Constanze, deren Bemühungen in Herzog Philipp nur einen treugemeinten, aber vergeblichen Beistand fanden. Inzwischen starb auch Papst Cölestin und Innocenz III., an seine Stelle getreten, benutzte die Schwäche der kaiserlichen Stellung zur Wiedererlangung der päpstlichen Macht. Er unterwarf sich den römischen Senat, machte den kaiserlichen Präfecten zum päpstlichen Beamten, gewann die norditalienischen Gebiete des Kirchenstaats wieder und verbündete sich selbst mit den tuscischen Städten dahin, daß sie ohne päpstliche Genehmigung keinem Kaiser oder kaiserlichen Vicar sich unterwürfen. Gegen Philipp, der an seines Bruders Stelle zum deutschen König erwählt worden, stellte er in Otto von Braunschweig einen Gegenkönig auf und krönte ihn — nach des erstern Ermordung 1208 — als Otto IV. zum römischen Kaiser. Aber auch unter dem Einfluß der wieder übermächtigen Kirchengewalt kam Italien nicht zur Ruhe. In Rom dauerten die blutigen Parteikämpfe aristokratischer Familien ohne Unterbrechung fort, während im übrigen Italien die kaiserliche Partei auch nicht müßig war. Otto hatte wohl unter der Zusage vollkommener Unterwerfung vom Papst die Krone empfangen, fühlte aber kaum den goldnen Reif ums Haupt, als er dessen Bedeutung gegen den Papst erkannte und geltend machte. Dieß bestimmte Innocenz III. den Haß gegen die Hohenstaufen ruhen zu lassen und sich mit dem inzwischen erwachsenen Sohn Heinrich's VI. in Verbindung zu setzen. Friedrich II. wurde von ihm zum Kaiser erklärt, am

25. Juli 1215 zu Aachen gekrönt und im November desselben Jahres im Lateranconcil zu Rom als Kaiser und König anerkannt. Otto's Widerstand war gebrochen.

So schien der Weltfriede wieder einmal gewonnen und gesichert, und zwar unter bedeutendem Uebergewicht der Kirche, deren Macht fast von allen Königen Europa's in Unterwürfigkeit anerkannt wurde und die durch die Eroberung Constantinopels im J. 1202 und die Gründung eines lateinischen Kaiserthums eine ansehnliche Verstärkung erhielt. Wie in politischer Beziehung erwies sich Innocenz III. auch mächtig in Wiederherstellung kirchlicher Ordnung, im Schutz der Rechtspflege, in Gründung milder Stiftungen. In theologischen Schriften, Sendschreiben und Erlassen zeigte er sich kenntnißreich, aber auch als Hüter der strengsten Rechtgläubigkeit in Verfolgung der Waldenser. Auf dem o. e. großen Lateranconcil gelang ihm der Beschluß eines neuen Kreuzzugs, zu welchem Friedrich II. sich eidlich verpflichtete. Innocenz starb 16. Juli 1216, und obschon Friedrich keines seiner der Kirche gemachten Versprechen hielt (oder halten konnte), verlief die Regierungszeit des nachfolgenden Papstes Honorius III. in leidlichem Frieden, nur daß in den oberitalischen Städten der Kampf der Ghibellinen und Guelfen die Bevölkerung in steter Unruhe erhielt. Der Kreuzzug, von Frist zu Frist verschoben, endlich im Herbst 1227 doch begonnen, wurde durch eine Epidemie unmöglich gemacht, die den Kaiser mit dem Ueberbleibsel des Heeres auf offenem Meere zur Umkehr nöthigte. Aber auch die Unmöglichkeit schützte ihn nicht vor dem Zorn des auf Honorius gefolgten Papstes Gregor IX. und vor dessen Bannfluch, dem indeß Friedrich sein Manifest gegen päpstliche Anmaßung und die Anordnungen zum Kreuzzug entgegensetzte. Schon hatten die Blitzstrahlen vom Vatican ihre Kraft verloren: am 17. März 1229 zog Friedrich als Sieger in

Jerusalem ein; als Sieger durchzog er Italien und zwang endlich den hartnäckigen Papst zur Lösung des Banns und zum Frieden.

Doch konnte der Frieden, so lange die beiderseitigen Ansprüche sich gegenüberstanden, Festigkeit nicht gewinnen. Friedrich widmete sich mit Vorliebe seinem Erbreich Sicilien, in Widerspruch mit der Kirche, die stets ihr Anrecht darauf geltend machte. Es kam zu neuem Zerwürfniß und neuem Bannfluch 1239, der Friedrich nicht hinderte, 1241 mit einem Heer vor Rom zu erscheinen. Der Papst starb am 21. August, sein Nachfolger Cölestin IV. lebte nur 14 Tage; nach ihm kam anderthalb Jahre lang keine Papstwahl zu Stande, bis am 24. Junius 1243 Innocenz IV. auf den Stuhl Petri gesetzt wurde, der unbeugsame Vertreter unbedingter hierarchischer Gewalt, der unerbittliche und grausame Verfolger der „Ketzer", der Todfeind Friedrichs II. und des ganzen Hohenstaufen-Geschlechts! Auf dem Concil zu Lyon 1245 sprach er Bann und Absetzung über Friedrich aus, von dem nun das Glück zu weichen begann. Er starb am 13. December 1250; sein Sohn Conrad, dem Innocenz in Wilhelm von Holland einen Gegenkönig entgegengesetzt, am 20. Mai 1254. Innocenz war nahe an seinem Ziel, der Vernichtung der Hohenstaufen, als auch ihn der Tod ereilte, 12. December 1254. Seine Regierung war weder ruhm- noch segenreich. In Deutschland hat er die kaiserlose Zeit herbeigeführt, in Italien die blutigen Parteikämpfe geschürt, das lateinische Kaiserthum in Constantinopel geopfert, Rom und den Kirchenstaat in Verwirrung gelassen, allen Einfluß in Unteritalien verloren. Unter ihm 1244 ist Jerusalem den Christen für alle nachfolgenden Zeiten entrissen worden. Aber seinem Haß gegen Friedrich hatte er Genüge gethan und seiner Verfolgungswuth mit Feuer und Schwert gegen die armen, nach

reiner Christuslehre strebenden Albigenser.*) — Unter seinem Nachfolger Alexander IV. erreichten die Kriegszustände in Italien noch immer kein Ende. Zu den Kämpfen der Guelfen und Ghibellinen gesellten sich bürgerliche Parteikämpfe in den Städten oder Fehden der Städte gegen einander. Dazu verbreitete sich im J. 1260 eine verheerende Pest über das ganze Land, der excentrische Bußübungen von Geißlerschaaren folgten. Nach Alexanders Tode 1261, der erfolglos gegen Conrads Bruder Manfred von Sicilien gekämpft, kam sein Nachfolger Urban IV. auf den unseligen Gedanken, französischen Beistand anzurufen und deßhalb mit Carl von Anjou in Unterhandlung zu treten. Erst unter seinem Nachfolger Clemens IV. kam Carl nach Italien und erhielt in Rom am 28. Junius 1265 die Investitur als König von Sicilien. Manfred unterlag gegen ihn in der unglücklichen Schlacht bei Benevent am 26. Februar 1266 und Conradin, der in sein rechtmäßiges Erbe einzutreten, aus Deutschland nach Italien gekommen, am 23. August 1268 bei Tagliacozzo. Sein Haupt fiel unter Henkers Hand am 29. October zu Neapel. Der Papst hatte erreicht, was er und seine Vorgänger erstrebt: das Geschlecht der Hohenstaufen war vernichtet; die Deutschen waren aus Italien verdrängt; die Franzosen an ihre Stelle getreten; Italien war unmächtig und unselbständig wie vorher! Aber der Tag — wenn auch nicht der Macht, doch — der Befreiung der Geister war angebrochen; Italien war eingetreten auf die Laufbahn seines unvergänglichen Ruhmes: sich zu schmücken mit Werken der Kunst, um welche alle Zeiten und Völker es glücklich preisen, bewundern und zum Ziel ihrer Sehnsucht gemacht haben.

*) Reumont a. a. O. II. 1. p. 545.

### b. Kirchengeschichtliche Einleitung.

Die Zeit vom 9. bis ins 13. Jahrhundert war für Italien, wie wir gesehen, eine Zeit wilder und trüber Gährung voll der grellsten Gegensätze, eine fast ununterbrochene Kette von Schand- und Gewaltthaten. Im Dienste roher Sinnlichkeit waren Kraft und Scharfsinn verbündet; hinter der Maske eines heiligen Amtes suchten Blutdurst und Fleischeslust ihre Befriedigung. Das rohe Faustrecht trat alle Keime der Bildung und des Wohlstandes nieder; dennoch achtete es den von Conrad II. eingesetzten „Gottesfrieden", der an Sonn- und Festtagen jede Fehde untersagte; und im Volke lebte bei aller sittlichen Verkommenheit ein starkes religiöses Bedürfniß; allerdings wie in Schlaf und in Träume versunken, deren über- oder unnatürliche Vorstellungen es für Wahrheit nahm. Der Wunderglaube vertrat die Stelle der Religion und erzeugte oder steigerte die abergläubische Verehrung der Reliquien. Unmögliches gab es innerhalb der Kirche nicht mehr: derselbe „ungenähte Rock Christi" war in zwanzig ächten Exemplaren vorhanden; denn „das Heilige hat die Kraft, sich aus sich selbst zu vermehren!" Die Gottheit mußte sich viel Menschliches nachsagen lassen; der Muttergottesdienst stand in voller Blüthe und nahm selbst ziemlich weltliche Farben an,*) war aber vornehmlich auf Maria's allmächtigen Einfluß auf den höchsten Lenker menschlicher Schicksale und den Richter menschlicher Schwächen und Verbrechen berechnet. Die Schöpfung vieler neuer Heiligen erweiterte die christliche Mythologie, in welcher auch dem Teufel sein Verderben drohender Wirkungskreis angewiesen wurde, gegen den allein die Kirche Schutz und Hülfe gewähren konnte. Und wie nur sie ihn zu

---

*) S. Schnaase, G. der bild. Künste 5. p. 7.

bannen und zu vertreiben vermochte, so hatte auch nur sie die Machtvollkommenheit, von den Folgen der Sünde und der Verbrechen diesseit und jenseit des Grabes loszusprechen; denn diesseit nagte der Wurm des bösen Gewissens und jenseit gähnte der offene Höllenrachen oder drohten wenigstens die Flammen des Fegefeuers. Der „Ablaß von allen Sünden" gegen bestimmte Sühneleistungen kam einem allgemeinen und entschiedenen religiösen Bedürfniß entgegen.*) Seine Einführung stand in genauer Verbindung mit der Ohrenbeichte, dem wirksamsten Mittel, die Seelen in die Gewalt der Kirche zu bringen, die außerdem mit dem Interdict, der Versagung des religiösen Beistandes, sich allmächtig gemacht hatte. Allein neben den Schreckmitteln besaß und vertheilte sie auch Freuden und Gnadengaben: sie vermehrte die Festtage, namentlich der hochgebenedeiten und huldreichen H. Jungfrau, führte für neue Heilige neue Feste ein, sowie für das Heil aller Seelen jenseit des Grabes. Die Siebenzahl der Sacramente wurde festgestellt; das tägliche Meßopfer für die Sünden der Gemeinde eingeführt.

Wie vieles nun auch von alledem uns überflüssig und verkehrt erscheinen mag — gewiß ist, daß wir ohne diese Vorstellungen und Einrichtungen eine christliche Kunst, wie wir sie kennen, nicht haben würden. Als Sühneleistung für den Ablaß wurde Kirchenbau oder Beisteuer dazu, Errichtung von Capellen und Altären, Herstellung beschädigter Kirchengebäude u. a. mehr geboten; die Reliquienverehrung gab die Veranlassung zu kostbaren Behältern, zu Errichtung von Altären, selbst von Kirchen; die Legenden der Heiligen gaben der Kunst ihre Idealgestalten und eine Fülle von Stoff für ihre Darstellungen; besonders ist

*) Gregor VII. in Conc. Rom. a. 1080 (Mansi a. a. O. T. XX. 534. XXII p. 1050.)

es der Mariencultus, dem wir die reizendsten und schönsten Offenbarungen des christlichen Kunstgeistes zu danken haben. Wußte aber der Menschengeist mit allem, was das Leben bewegte, und selbst mit dem Aber- und Wunderglauben sich zu befreunden, so daß ihm eine Wunderwelt anderer Art daraus erwuchs: so erzeugte er auch aus sich die Kräfte, die dem moralischen Verderben entgegenwirkten und die Menschheit nicht nur vom Untergang retteten, sondern vielmehr einer höhern Entwickelung zuführten.

Vor allem war es die Ascese einiger vom heiligen Geist durchglühter Männer, die im entschiedensten Gegensatz gegen das sündhafte Welt- und Genußleben in stiller Zurückgezogenheit frommen Betrachtungen und nützlicher Thätigkeit lebten und in strenger Entsagung einen heiligen Wandel führten. Sie wurden die Anziehungspunkte für minder begabte, aber gleichstrebende Seelen und bildeten Gemeinschaften für die Nachfolge Christi im Geist und in der Wahrheit, deren Lehre und Beispiel wenn auch langsam, doch Segen bringend auf die große Masse des Volks wirkte. Zu den drei früher genannten Pier Damiani und Romualdus, der im J. 1018 Camaldoli gegründet, ferner Gualbertus von Tuscien, dem Stifter von Vallombrosa auf den waldigen Höhen des obern Arno, kamen Nilus, der Calabrese, der dem Einsiedler Antonius nachahmte und im J. 1005 in einer Einsiedelei am Fuße des Monte latino starb und über dessen Grabe die Abtei von Grotta ferrata erstand; Bruno von Cöln (1084—1101), der den strengen Orden der Karthäuser bildete, deren erster Wohnsitz die Certosa di Calabria war. Von weittragender Wirksamkeit wurde der Orden des hochgelehrten und frommen Abtes Bernhard von Clairvaux, der 1153 starb; kaum minder der Orden der Prämonstratenser, den Norbert (gest. 1134) gestiftet und der vom Berge Carmel, das

Werk Bertholds von Calabrien 1156. — Gleichzeitig mit den Klöstern bildeten sich fromme Brüderschaften von Laien und Geistlichen, wie die Humiliaten; geistliche Ritterorden: Hospitalbrüder zum H. Johannes dem Täufer in Jerusalem 1048; unter Raymund du Puy Kämpfer gegen die Ungläubigen 1118; unter Hugo de Payens die Templer in demselben Jahre; unter Heinrich Walpot 1190 der Deutschen Ritter. Gewiß mit Recht hat man die geistlichen Ritter die Streiter Christi, die Klöster die Burgen Gottes genannt; aber freilich unterlagen beide bald genug der herrschenden Verwilderung der Zeit, wie dem allgemeinen Loos menschlicher Schwachheit.

Wie bedeutend indeß auch der Einfluß der Klöster auf das Leben war: er blieb doch auf bestimmte Grenzen beschränkt. Dagegen wirkte der Gedanke, das Grab Christi den Händen der Ungläubigen zu entreißen, schrankenlos und zündete ein Feuer an, das bald ganz Europa in Flammen setzte. War es doch, als wäre über der Nacht der Sinnen- und Sündenlust der Morgenstern aufgegangen, die Pfade zu beleuchten, die zu den Höhen idealer Weltanschauung führten. Wieder war es ein Gedanke, in welchem die Menschheit sich ihrer höhern Abkunft, ihrer reinern Kräfte, ihrer edlern Bestimmung bewußt wurde. An die Stelle sinnlicher Begierden trat religiöse Begeisterung; das Ritterthum vertauschte das Faustrecht mit zartem Minnedienst und dem Kampf für die Kirche Christi; das Leben mit seinem weit über das Gewöhnliche erhabenen Gehalt, von neuen Gedanken und Empfindungen bewegt, weckte — selbst poetisch — die schlummernden Kräfte der Dichtkunst. Die Gesänge der Waffen, der Liebe und der Tugend der Provenzalen Bertrand de Born, Arnault Daniel und Girault de Borneil klangen von Land zu Land; von Mund zu Mund ward die

Liebe von Abälard und Heloïse getragen, mit seinen Liedern, die sie verherrlichten; Friedrich II., der Sänger auf dem Thron, umgab sich mit Dichtern und schmückte das Leben mit poetischen Reizen. Im Kampfe mit den Arabern lernte das Abendland ein tapferes und hochgebildetes, ja liebenswürdiges Volk kennen und — namentlich im Gegensatz gegen die Byzantiner — achten, das ihm reiche Quellen der Wissenschaft, der Dichtkunst und ritterlicher Tugenden erschloß und Denker scharfen Verstandes wie den Avicenna (Ibn Sina, gest. 1036) und Averroes (Ibn Roehsd, gest. um 1217) kennen lehrte; zugleich aber übte ihre Baukunst, sowie was das byzantinische Reich an alten und neuen Kunstwerken dem Auge darbot, einen mächtigen Einfluß aus, der zur Nacheiferung und Nachahmung in der weit in der Bildung zurückgebliebenen Heimath anspornte.

Weniger in die Augen fallend und doch höchst wirksam griff die zur theologischen Wissenschaft entwickelte Scholastik in die Fortschritte der Zeit ein. So lange die theologischen Glaubenssätze, wie die Kirche sie aufgestellt, ohne Widerrede und Erörterung allgemein angenommen werden mußten, konnte von einer Wissenschaft der Theologie nicht die Rede sein; die Wiederauffindung der lateinischen Uebersetzung der Dialektik des Aristoteles gab der sich entwickelnden frischen Denkkraft die Mittel, sie ins Leben zu rufen; sie entstand durch das Bestreben, jene Glaubenssätze vor der Vernunft gegen die erfahrungsmäßige Wirklichkeit zu rechtfertigen. Des Berengarius, Archidiaconus zu Angers, Lehre von der Symbolik des Abendmahls wurde auf den Synoden von Rom und Vercelli 1050 verdammt; die Transsubstantiation durch die Weihe des Priesters auf der großen Lateran-Synode 1086 festgestellt. Dieß als vernunftgemäß zu erweisen war die erste Aufgabe der Scholastik, die für Lösung derselben den bewundernswürdigsten Scharfsinn aufbot. Mit Ruhm glänzen

in dieser Richtung die Namen des Anselmus von Aosta, gest. 1109, und des Petrus Lombardus, gest. 1164, der die Lehren der Patriarchen in ein System brachte. Im Streit des Anselmus gegen Roscellinus, Canonicus zu Compiegne (des Realismus gegen den Nominalismus), behielt erster die Oberhand: die Kirche hielt die streng realistische Auffassung von Trinität, Erbsünde und Erlösung fest.

Obwohl nun der Scholastik die kirchlichen Glaubenssätze die unantastbare Grundlage ihrer Beweisführung und ihrer Folgerungen blieben, so waren doch durch sie Verstand und Vernunft zur Thätigkeit herbeigezogen; und einmal in Bewegung, ließen sie sich nicht mehr bannen und machten bald genug die eigenen Kräfte geltend. So ward durch die Scholastik der Uebergang zu einer freiern, philosophischen Religionsansicht vorbereitet. Gleichzeitig entstand aus dem Bedürfniß des aufblühenden Bürgerthums, mit Irnerius die neue Wissenschaft des Römischen Rechts als eines christlich-europäischen und mit ihr als Rechtsschule die Universität Bologna; für die Schule der Theologie und Dialektik die Universität Paris; und hier war es, wo Tausende aus aller Herren Länder sich Belehrung und Kenntniß holten, von wo aus das Licht der Wissenschaft über Europa sich verbreitete, das bis dahin lediglich in der Klostercelle gebrannt hatte. Damit war der Klerus aus dem Alleinbesitz der Wissenschaft gedrängt.

Aber die große Masse des Volks blieb davon unberührt und nahm statt dialektischer Beweisführung von der Gottheit Christi oder der durch göttliche Allmacht in den Leib desselben verwandelten Substanz von Wein und Brot, lieber die faßlichere Fabel von einer blutenden oder gar in ein lebendiges Christuskind sich verwandelnden Hostie als Wunder und Wahrheit an, errichtete darüber Altäre und Kirchen und betete vor dem me-

tallenen Crucifix, das zu einem der größten und bedeutendsten Scholastiker, **Thomas von Aquino**, vernehmlich die Worte gesprochen haben sollte: „Bene scripsisti de me Thoma!“ Wunderglaube und Religion waren ihm untrennbare Begriffe.

Gegen die einseitige, das religiöse Denken wirklich gefährdende, in leere Spitzfindigkeiten ausartende **Scholastik** fand das Leben selbst ein Schutzmittel in der neben ihr die Schwingen zum Flug in die Himmel entfaltenden **Mystik**, einer Gefühlsreligion voll phantasievoller Seligkeit in unmittelbarer Gemeinschaft mit der Gottheit, in unaussprechlicher Liebe zu ihr; reich an Visionen und räthselhaften Offenbarungen, aber auch an dichterischer Kraft und mächtig in Thaten und Entsagungen. Sollen Namen genannt werden, so tritt uns vor Allem der H. **Bernhard** mit seiner glühenden Gottesliebe entgegen, und neben ihm die H. **Hildegard** von Bingen mit ihren „Offenbarungen“ (gest. 1178); **Richard von S. Victor**, der „die Geheimnisse des menschlichen Herzens“ verkündete (gest. 1173); **Hugo von S. Victor**, welcher Scholastik und Mystik zu vereinigen gesucht (gest. 1141), und **Joachim von Floris** in Calabrien, welcher thätige Nächstenliebe an Stelle der Werkheiligkeit predigte, gest. 1202. Die mächtigste Bewegung wurde aber durch zwei gottbegeisterte Menschen hervorgebracht, die sich der Strömung weltlichen Dichtens und Trachtens mit gänzlicher Hingebung und Lebensaufopferung entgegensetzten: **Franciscus von Assisi** und **Dominicus aus Castilien**.

**Franciscus**,*) eines reichen Bürgers Sohn (gest. 1182), faßte in seinem 26. Jahr den Gedanken, eine Gesellschaft zu gründen, die in treuer Nacheiferung Christi dessen Lehren von Land zu Land, von Haus zu Haus tragen sollte. Mit Verzicht

---

*) K. Hase, Franz v. Assisi, Leipzig 1856.

auf alles Eigenthum, nur vom Bettel lebend, hatten sie Liebe, Demuth, Armuth und Freudigkeit in Christo als alleiniges Gesetz; die Leiden Christi nachzufühlen, ihr Verlangen; selbst in äußern Zufälligkeiten ihm ähnlich zu sein, ihr Bestreben; woraus u. A. eine ganz fabelhafte Lebensgeschichte des Franciscus hervorging. Auch auf das weibliche Geschlecht ging die Schwärmerei über, und wie Franz sich von seinen Aeltern und dem wohlhäbigen Leben bei ihnen getrennt, so schied sich eine Jungfrau, Clara, in Assisi von den Ihrigen und gründete eine Schwestern-Genossenschaft nach dem Vorbilde von Franciscus. Franz, der mit hinreißender Beredsamkeit die Gemüther zu entflammen wußte, starb nackt auf der Erde in der kleinen Portiuncula-Kirche bei Assisi am 4. October 1226, ward aber schon 1228 von Gregor IX. heilig gesprochen. (Die Geschichte seiner Stigmatisierung ist spätern Ursprungs, da die Bulle Gregors sie nicht erwähnt.)

Dominicus Guzmann, geb. 1170, ein gelehrter Canonicus, war vor allem erfüllt von der Sorge wegen Ausbreitung der Ketzerei, gegen welche er eine Gesellschaft von Predigern stiftete. Aufopferung für den alleinseligmachenden Glauben war ihr oberstes Gesetz, dem das Gebot der Armuth sich unbedingt anschloß. Dominicus starb am 6. August 1221 zu Bologna. Auch ihn versetzte Gregor IX. im J. 1228 unter die Zahl der Heiligen. Die Wirksamkeit seines Ordens wie des von Franciscus war unbegrenzt; mit ihrer gänzlichen Anspruchslosigkeit auf Genuß und Besitz imponierten sie dem in Weltlust versunkenen Volke, mit ihren Predigten und der Beichte beherrschten und lenkten sie die Gemüther. Freilich nur sie; denn bald genug waren diese Orden, wie so viele andere zu Quellen des Verderbens, zur Wohnstätte der Heuchelei und Bosheit geworden. Unter den würdigsten Nachfolgern des H. Franz muß Antonius

von Padua, gest. 1231, genannt werden. Die Dominicaner waren es vornehmlich, die sich die Verbreitung der Lehren des Aristoteles angelegen sein ließen, in welchem sie einen Vorläufer Christi und den Meister natürlichen Wissens sahen, wonach die ewige Wahrheit der Kirchenlehre zu erweisen und ihr streng systematisches Gebäude zu begründen sei.

---

Wenden wir unsre Augen zurück und überblicken wir noch einmal den Zeitraum der Geschichte, den wir durchlaufen haben: so sehen wir Italien in tiefer moralischer, politischer und intellectueller Versunkenheit, aus der sich zu erheben keine Möglichkeit vorhanden schien. Und doch wurde es — wenn auch langsam und mit steten Rückfällen — einer neuen beglückten und beglückenden Zeit entgegengeführt, die ihren schönsten und erhabensten Ausdruck in der christlichen Kunst finden sollte. Dahin hat vor allem das Christenthum selbst gewirkt, das der Entstellungen ungeachtet, die es in der Lehre wie im Leben seiner höchsten Vertreter erdulden mußte, aus einzelnen gotterfüllten Geistern mit neubelebender Kraft hervorleuchtete; dahin die Begeisterung Europa's für die Befreiung des Grabes Christi, die eine ideale Weltanschauung verbreitete und die ununterbrochene Verbindung des Abendlandes mit den Quellen seiner Cultur im Orient wieder herstellte; dahin das Aufblühen des Bürgerthums in den Städten zu politischer Freiheit und nationaler Selbständigkeit; dahin aber auch — was schwer in die Waagschaale fällt — das Hereinströmen nordischen, jungkräftigen Blutes in Süditalien und vornehmlich der — obwohl widerwillig ertragene und stets bekämpfte — Einfluß der Deutschen, die seit Carl dem Großen in stetiger Entwickelung geistiger, namentlich auch künstlerischer Kräfte geblieben waren.

---

### c. Kunstgeschichte.

Wenn zur Erweckung und Pflege der Kunstthätigkeit vor allem eine gesunde Kraft des Volkslebens gehört, gehoben und gefördert durch ein starkes Gemeingefühl und durch Begeisterung für höhere ideale Zwecke, so war Italien in dem von uns so eben überblickten Zeitraum — namentlich am Anfang desselben — nicht in der Lage, auf jenen Gebieten Ruhm zu ernten. Künstlerische Talente — wenn überhaupt von ihnen die Rede sein kann — standen auf derselben tiefen Stufe, wie die allgemeine moralische und intellectuelle Bildung; verloren und vergessen schien selbst das Wenige, was aus alter Zeit in dem allgemeinen und unaufhaltsamen Verfall der Kunst bis vor Kurzem noch in Erinnerung geblieben war. Künstler als solche gab es nicht mehr; die Ausübung ihres Berufs war, wie so manche andere, eine klösterliche Beschäftigung, und zwar nicht die ausschließliche eines Mönchs, da derselbe außer seinen geistlichen Functionen noch verschiedene Künste, Handwerke, Wissenschaften oder auch noch besondere Aemter in sich vereinigen konnte. Um eigentlich schöpferische Kräfte handelte es sich auch nicht wohl bei Anfertigung von Kunstwerken; man hielt sich an überlieferte Darstellungen, da es lediglich auf den Inhalt abgesehen war, und in Betreff der Form es genügte, wenn man nur erkannte, was gemeint war.

Die Kirche, die den nächsten Beruf gehabt hätte, die Kunst, die ja nur in ihrem Bereich arbeitete, in ihre Obhut zu nehmen, war theils zu tief in Sünde und Sinnengenuß versunken, theils von dem Kampf um das Uebergewicht ihrer Macht über das Kaiserthum, wie über die Factionen so ganz in Anspruch genommen, daß sie für die Pflege idealer Aufgaben weder Sinn noch Verständniß haben konnte. Selbst den moralischen Er-

schütterungen, welche durch einzelne ihrer hoch hervorragenden Mitglieder, sowie durch die Erhebung des Abendlandes zur Befreiung des Grabes Christi in Italien hervorgebracht wurden, vermochten nur den Boden zu lockern, aber nicht zu bebauen.

Dieß gelang zuerst jenen nordischen Abenteurern, die sich in Süditalien und Sicilien niedergelassen, die saracenischen Eindringlinge unterworfen, ein neues Reich gegründet, in ihre jugendfrischen, phantasiereichen Seelen die Traditionen des glorreichen Alterthums aufgenommen und die Fähigkeiten der Griechen und Araber im Lande sich dienstbar gemacht. In Norditalien aber war es der neuen, durch den end- und trostlosen gegenseitigen Vernichtungskampf von Kirche, Staat und Adel hervorgerufenen Macht des Bürgerthums vorbehalten, das für sein durch Handel, Reichthum und glückliche Feldzüge erstarktes Hoch- und Kraftgefühl nach einem entsprechenden Ausdruck für Mit- und Nachwelt suchte, der Kunst als der großen Fracturschrift der Geschichte sich zuzuwenden, und zwar der vorzugsweis monumentalen, der Baukunst, der sich Bildnerei und Malerei zunächst als dienende Glieder anschlossen. Und nun zeigte es sich, welche Bedeutung die Kirche, trotz aller Uebelthaten ihrer Diener und Fürsten, im Bewußtsein des Volkes behalten, und wie dieses durch sein religiöses Bedürfniß auf die Wege geleitet wurde, auf welchen es die edelsten Kräfte entwickelte, die rühmlichsten Thaten vollbrachte, die schönsten Ziele erreichte.

Bei dem Verfall der antiken Kunst hatte die Baukunst sich länger als die Schwesterkünste über dem Untergang erhalten, ja im Basilikenbau sogar wirklich Neues und Großes geschaffen. Es war natürlich, daß auch sie den ersten Schritt that, wo es galt, neue, aufwärts gehende Wege zu weisen. So sehen wir Bildnerei und Malerei noch lange in armseliger Unbeholfenheit

14*

Arbeiten von barbarischer Unform ausführen an Gebäuden, die uns durch Anlage und Ausführung noch heute zur Bewunderung hinreißen.

## A. Baukunst.

### Der romanische Styl.

Der eigentliche Zwiespalt im Bewußtsein des italienischen Volkes dieser Zeit zwischen der kirchlichen Verfolgung alles Heidenthumes und was damit in irgendwelcher Verbindung stand, und der zähen, unvertilgbaren Anhänglichkeit an den Traditionen des Alterthumes, als des eigentlichen Wahrzeichens der Nationalität, tritt fast in jeder freien Lebensäußerung, aber doch nirgend so deutlich hervor, als in der italienischen Baukunst vom 11. bis 13. Jahrhundert. Aus dem Kampf zwischen Verlassen und Festhalten des Alten bildete sich der neue Styl, den man wegen seiner Herkunft vom altrömischen den romanischen genannt hat, und von welchem der s. g. byzantinische, oder oströmische, dessen Wurzeln gleichfalls bis Rom reichen, nur eine Modification ist. Er entstand, wie die italienische Sprache aus der lateinischen, die neugriechische aus der Sprache des hellenischen Alterthums. Die Abstammung spricht sich fast in jedem Worte aus; der Unterschied liegt in der Umbildung der Formen, in der Neuheit der Biegungen, im Mangel strenger Regelmäßigkeit. Im romanischen Baustyl erscheint die Formenumbildung häufig als ein Zertrümmern des Alten, oder als eine Zusammensetzung von Fragmenten, wie sie in Wirklichkeit vorkam. So findet z. B. der romanische oder byzantinische Capitälaufsatz, der sich wie ein zweites Capitäl über dem ersten ausnimmt, kaum eine andere Erklärung, als daß er das Ueberbleibsel des Architravs ist, der ehedem von Säule zu Säule ging, ehe die Ver-

bindung durch die Archivolte (den Bogen) versucht und bewirkt worden. Die Säule, das bedeutsamste architektonische Glied, wird beibehalten; aber nicht nur ohne Berücksichtigung der antiken Ordnungen und mit veränderten, oft sehr entstellten Formen, sondern vornehmlich mit veränderten Maßen, bald kurz und dick, bald schlank und dünn, zur Zwerggestalt verkleinert, auch wohl gewunden und unterbunden. Sehr auffallend tritt, wie wir sehen werden, die Umwandlung an den Ornamenten und deren Anwendung hervor. Tiefer aber und den regellosen, nach einer neuen Ordnung der Dinge strebenden Geist besonders bezeichnend ist die Lust an der Willkür gegenüber dem Gesetz, die Mannichfaltigkeit gegenüber der Einfachheit, eines mehr malerischen Prinzips gegenüber dem architektonischen des Alterthums. Es sind die ersten Schritte der nach Freiheit der Phantasie wie des Lebens ringenden Romantik, der — im nördlichen Europa zu voller Entfaltung gekommen — in Italien im Widerstreit mit der nationalen Liebe zum Alterthum, eine — immerhin schöne, aber — organische Entwickelung nicht gefunden.

Der byzantinische Baustyl erhielt sein bedeutendstes Denkmal in der mit dem Orient in besonders nahen Beziehungen stehenden Republik Venedig; in Rom konnte bei der dort herrschenden politischen und kirchlichen Verwirrung nur Weniges und erst gegen Ende des Zeitraums Bedeutendes erscheinen. Dagegen wurden die tuscischen Städte, und vor allen das zu Ansehn und Macht gelangte Pisa, Mittelpunkte ausgedehnter Bauthätigkeit, und hier war es, wo der italienisch-romanische Baustyl sich in voller Eigenthümlichkeit ausgebildet hat. Daneben treten zwei Modificationen auf, von denen die eine — in Unteritalien und Sicilien — durch den zweifachen Einfluß eines nordischen und eines arabischen Formensinns bewirkt ist; die andere — in der Lombardei — ihre theilweise Erklärung in

der Nachbarschaft Deutschlands finden dürfte. — Die architektonischen Aufgaben, an denen der romanische Baustyl sich von ziemlich rohen Anfängen allmählich zur Schönheit und Zierlichkeit herangebildet, sind wesentlich die frühern; doch kommen zu Kirchen und Baptisterien und deren innerer Ausstattung (Kanzeln, Chorschranken 2c.) noch Glockenthürme, Klostergebäude mit ihren Kreuzgängen, Heiligegrab-Capellen, Wohnhäuser und Paläste.

Der Grundtypus für das Kirchengebäude bleibt die Basilikenform, ein-, drei- oder fünfschiffig; in beiden letzten Fällen mit erhöhtem Mittelschiff, mit oder ohne Querschiff. Die Kreuzform des Grundrisses wird durch das letztere, wenn es über die Umfassungsmauer des Langhauses vortritt, stärker ausgeprägt; das Querschiff (Transsept) und auch die Seitenschiffe erhalten häufig Absiden (wenn auch zuweilen nur als Mauervertiefungen), doch bleibt die Absis des Chorabschlusses von überwiegender Bedeutung. Der in manchen Fällen rechtwinkelig abgeschlossene Chor mit der halbkreisrunden Chornische erfährt häufig eine merkliche Verlängerung in der Breite des Mittelschiffes und eine dergleichen Erhöhung durch die steigende Vorliebe, die unter ihm befindliche Krypta mit ihren Kreuzgewölben und oft sehr vielen Säulen groß und hoch zu machen. Die Schiffe sind durch Arcaden geschieden, die auf Säulen ruhen und im Halbkreis geschlagen sind; nur im Süden tritt frühzeitig der Spitzbogen auf; im Norden der Pfeiler in Abwechselung mit der Säule. Auch Emporen, deren Arcaden die Mittelschiffwand durchbrechen und den Druck von deren Mauermasse mindern, werden nicht selten angewendet. Gewölbe, für die Krypten von Anfang an im Brauch, als Halbkuppeln auch für die Absiden, treten zuerst in der Lombardei in der Mitte des 12. Jahrhunderts an die Stelle der flachen Holzdecken und geben durch ihre Construction im

Kreuz und durch die Gurtbögen Veranlassung zur Gliederung der Pfeiler als Gewölbträger. Eine höchst bedeutende und für die Entwickelung der italienischen Baukunst folgenreiche Neuerung ist die Verbindung des (in Byzanz heimischen) Kuppelbaues mit der Anlage der abendländischen Basilica. An der bedeutsamen Stelle, wo Langhaus und Querschiff sich kreuzen, wo der Altardienst Gedanken und Blicke nach oben richten soll, gewinnt die Erhöhung des kirchlichen Gebäudes durch die dem Himmelsgewölbe analoge Wölbung eine religiös-poetische Verstärkung. Noch bleibt der Altar in alter Einfachheit, erhält aber oft eine prachtvolle Ausschmückung seines Baldachins und seiner kunstreichen Bekleidung (Pala, Palliotto); Chorschranken und Kanzeln sind Hauptaufgaben der kleinen Architektur.

Anstatt der frühern fast gänzlichen Schmucklosigkeit des Aeußern macht eine stets sich steigernde Verzierungslust sich geltend, vornehmlich an Fenstern, Portalen, den Chornischen, am meisten aber an der Westseite, als dem Angesicht der Kirche. Die Mauerflächen werden durch schmale, flache Wandpfeiler (Lessinen oder Lisenen) belebt, die am untern Ende mit profilierten Basen auf einem gemeinsamen Sockel stehen, am obern durch einen unter dem Gesims hingezogenen Rundbogenfries verbunden sind; auch wohl bis zum Giebel aufsteigen, mit dessen Seitenlinien sodann der Bogenfries parallel aufsteigt. Als breitere Wandpfeiler schließen sie in Verbindung mit großen Halbkreisbogen oftmals Mauerblenden ein, in denen allerhand Verzierungen musivisch oder im Relief eingesetzt sind. Es wird fast allgemein beliebt, die Mauern mit Marmorplatten, und zwar in abwechselnd schwarz und weißen, oder farbigen Streifen zu bekleiden. Die Fenster sind größer und höher, als an ältern Gebäuden, im Halbkreis oben abgeschlossen und mit Rundstäben oder kleinen Säulen eingefaßt. An der Westseite, nicht selten

auch an der Nord- und der Südseite des Querschiffs ist ein großes Rundfenster angebracht, das man, da seine aus kleinen Säulen gebildeten Radien den Speichen eines Rades gleichen, mit dem Namen des „Glücksrades" bezeichnet hat. Besonders schmuckreich sind die Portale, deren die Vorderseite bei dreischiffigen Kirchen in der Regel drei hatte. Die Seitenwände (Laibungen) der Portale sind von außen nach innen abgeschrägt und im Halbkreis überbogt. Die schlanken, auf hohem Sockel ruhenden, mit feinen Capitälen gekrönten Säulen daran setzen sich, nur von einem gemeinschaftlichen Gesims unterbrochen, in dem Bogen als Rundstäbe fort und sind (mit diesen) oft mit Ornamenten in Relief bedeckt. Der Bogen schließt über der horizontalen Thürpfoste ein Bogenfeld ein, das reliefierten Darstellungen zur Unterlage dient, wie auch die Seitenwände des Portals öfters dafür benutzt sind. Doch war die Lust, den Eingang zur Kirche möglichst prachtvoll zu machen, damit noch nicht befriedigt: die Thüren selbst, meistentheils in Erz gegossen, erhielten außer kunstreichen Schlössern und Ringen viele bildliche Darstellungen in Relief oder auch eingraviert. Bei manchen Kirchen hat das Portal eine Art Vorbau mit reliefierten Pfeilern und mit Säulen, die von Drachen oder Löwen getragen werden. Vorhallen, wie bei den Basiliken, sind selten und vorkommenden Falls in die Umfassungsmauer eingeschlossen.

Ueber dem Portal, oder den Portalen, zieht sich in der ganzen Breite der Façade eine Arcaden-Galerie mit Zwergsäulen hin, die theils baulichen Zwecken, theils zur Belebung der großen Mauerfläche dient. Solche Galerien wiederholen sich auch an der Außenseite des Querschiffs und vornehmlich des Chors, ebenfalls im Innern; ja sie treten sogar reihenweis über einander und parallel mit der Dachlinie an den Vorderseiten des Langhauses und des Querschiffes auf.

Der obere Abschluß der Façade richtet sich gewöhnlich nach den Dachlinien, folgt der Ueberhöhung des Mittelschiffs und behält für den Giebel den stumpfen Winkel des antiken Baustyls bei. Aber hier ist die Stelle, wo der Widerstreit des am Alten festhangenden Nationalgeistes mit dem Prinzip der neuen Architektur, die Vorliebe für die Horizontale und den flachen Giebel mit dem in verticaler Richtung sich aussprechenden Emporstreben der Linien und Massen in ungenügenden und geradezu fehlerhaften Anordnungen zu Tage tritt. Nicht allein, daß die Linien- und Massenbewegung nach oben durch die vorherrschende Horizontale der Mittelglieder unterbrochen und wirkungslos gemacht wird: so sagt sie sich auch rücksichtlos von aller organischen Verbindung mit dem Gebäude los und es entstehen jene hoch über das Dach desselben emporragenden, blinden Façaden-Mauern, denen aller Hinterhalt fehlt, eine Schein-Architektur, für welche das Gebäude und seine äußere Erscheinung getrennte Aufgaben sind, deren letztere in einer Bekleidung besteht, die sich nach ersterem gar nicht zu richten hat und auch wohl Jahre und Jahrhunderte lang fehlen kann, wie wir an Hunderten von Beispielen italienischer Kirchen sehen.

Was die einzelnen Bautheile betrifft, so ist zu bemerken, daß sich überall noch ein großer Vorrath von antiken Säulen vorfand, die man bei Neubauten — freilich ohne die nothwendige Uebereinstimmung der Maße und der Capitälformen — verwendete. Wo Neues geschaffen werden mußte, ahmte man antike Formen nach; die s. g. attische Basis (zwei durch eine Hohlkehle getrennte Polster über einer Plinthe) wurde beibehalten und im Laufe des 12. Jahrhunderts mit einer Verzierung bereichert, die Polster und Plinthe zu verbinden bestimmt, anfangs einem Knollen oder einer Knospe glich, allmählich zur Blattform sich entwickelte und letztlich selbst zu Thier- und

Menschenmasken überging.*) Für das Capitäl erfand man durch die sehr einfache Abrundung eines Würfels nach unten das Würfelcapitäl,**) dessen halbkreisrunde Scheiben geeignete Flächen für Verzierungen darboten; oder man besetzte das concav oder convex-concav construierte Capitäl mit Blattwerk und andern Ornamenten.***) Für Gesimse und andere architektonische Gliederungen blieb man bei den antiken Profilierungen, einem Wechsel von Rundstäben, Wellen (einem schlangen- oder flammenförmig gebogenen, concav-convexen Gliede) und Hohlkehlen, zwischen denen glatte, rechteckige Streifen (Stäbchen oder Plättchen) eingefügt scheinen, ohne jedoch den feinen Ausdruck der Schwellungen und Zusammenziehungen sicher zu treffen. — Zum Tragen senkrechter Wände reichten Säulen aus; wo es aber eine Kuppel zu unterstützen gab, mußten Pfeiler angewendet werden. Aber auch im Langhaus haben, wie bereits bemerkt wurde, Pfeiler Eingang gefunden, allein oder in Abwechselung mit Säulen, und zwar zunächst in Verbindung mit der Einführung gewölbter Decken.

Das am meisten in die Augen fallende und charakteristischste Merkmal des romanischen Styls ist das Ornament. Es erscheint wie ein Widerspruch, daß die Kunst, noch bevor sie wieder zu gestaltenden Kräften gekommen, zur Zeit, wo sie kein Glied eines thierischen oder menschlichen Körpers, geschweige eine ganze Figur nachzubilden verstand, ja wo sie über die unabweislichen Gesetze architektonischer Construction und Formenbildung noch sehr unklar und unsicher war, sich mit sichtbarer Vorliebe der Ausschmückung mit Verzierungen gewidmet und nicht Stellen genug für diese Thätigkeit finden konnte; und doch offenbart sich gerade darin das mangelhafte Vermögen, das zu Nebenmitteln seine

*) M. Vorschule Fig. 159.
**) Das. Fig. 160.
***) Das. Fig. 161—163.

Zuflucht nimmt, um die Blöße zu decken, wie man einer unvollkommenen Zeichnung durch Farbenzusatz aufzuhelfen sucht.

Anfänglich war das romanische Ornament eine vereinfachte oder verstümmelte Nachahmung des antiken, vornehmlich des römisch-korinthischen, aus der allmählich eine eigenthümliche Neubildung hervorging. Wo die antike Kunst ihre Motive aus der Natur nahm, that sie es mit ebenso vollkommener Kenntniß und Beachtung derselben, als mit einem feinen, vom nur nachahmenden Naturalismus weit entfernten Stylgefühl; die romanische Kunst wendet sich, wie die antike, an die vegetabilische Natur; aber sie schematisiert ihre Formen, so daß man ihre Vorbilder vergeblich in der Wirklichkeit suchen würde. Willkürliche, aber mit mathematischer Strenge gezeichnete und gegliederte Blätter und Blumen in Verbindung mit mannichfach verschlungenen Ranken bedecken Capitäle und andere architektonische Glieder; oder es werden in bunter Mannichfaltigkeit geometrische und krystallinische Formen, Rauten, Drei- und Vielecke ꝛc. zusammengestellt, sich durchkreuzende Halbkreise und Ringe angewendet, Würfelecken zu einem Fries (dem s. g. deutschen Band) an einander gereiht; dazu kommen dann aus der organischen Schöpfung noch Schlangen und Drachen, Vögel, Thier- und Menschengestalten aller Art, auch nur Masken oder Halbfiguren mit oder ohne Verbindung mit dem vegetabilischen Ornament; letzteres immer in größerer Bestimmtheit und besserer Zeichnung, als was aus der animalischen Welt genommen ist, wo die Unnatur weniger beabsichtigt, als aus dem Unvermögen von selbst gekommen erscheint.

In den meisten Fällen hat das Ornament keine andere Bestimmung, als der leeren Form ein gefälliges oder reiches Aeußere zu geben; sehr häufig aber hat es symbolische Bedeutung, wie z. B. die Evangelisten-Zeichen an Capitälen.

Ueber die Deutung der Symbole gehen die Meinungen oft weit auseinander; auch hat uns in der That die romantische Kunst manche Räthsel hinterlassen, deren Lösung noch nicht mit Sicherheit angegeben werden kann. Dahin gehören vor allem jene großen, Menschen und Thiere verschlingenden Löwen und Drachen, welche die Säulen der Kirchenportale oder der Kanzeln tragen, oder in der Höhe an Kirchenfaçaden sichtbar sind. Der Löwe ist ein Sinnbild der Stärke; Christus wird als „der Löwe vom Stamm Juda" gepriesen; aber auch der Teufel „gehet herum wie ein brüllender Löwe und siehet, wen er verschlinge;" und auf Sarkophagen der antiken Kunst, wo er Menschen oder Thiere zerreißend dargestellt ist, kann er nur das Sinnbild des Todes sein. Die Schlange oder der gleichbedeutende Drache ist das Zeichen der Sünde. Denken wir nun daran, daß die Kirche die Rettung bietet gegen die Macht von Tod und Sünde, daß diese gewissermaßen die Grundbedingung der Kirche sind, wie die Krankheit die Voraussetzung der Heilkunst, daß aber die Kirche sie überwunden hat: so ist ihrer Stellung unter den Säulen der Portale und Kanzeln nicht wohl eine andere Auslegung zu geben, als daß sie die von der Kirche überwundene Macht von Tod und Sünde sind. Wo dagegen ein Löwe auf freier Höhe sichtbar ist, kann er wohl als Symbol der Stärke im guten Sinne angebracht sein.

Uebrigens ist bei der ganzen italienisch-romanischen Ornamentik wohl zu beachten, daß ein provinzieller Unterschied daran sich durchweg geltend macht, daß in Unteritalien Formen gebräuchlich sind, die Mittelitalien nicht kennt, und daß man an einem Orte die Traditionen des Alterthums fester gehalten, als an dem andern.

An das Kirchengebäude schließen sich noch andere Baulichkeiten selbständig an, die in spätern Zeiten, oder auch damals

schon in nördlichen Gegenden, unmittelbar damit verbunden sind: Glockenthurm und Baptisterium. Das italienische Kunstgefühl hat sich nur mit Widerstreben von der vorherrschenden horizontalen Richtung, wie sie der Architektur des Alterthums eigenthümlich ist, getrennt und auch nur höchst unvollkommen dem verticalen Emporstreben sich angeschlossen. Wenn es der Verbindung der Kuppelwölbung mit der Basiliken-Anlage zustimmte, so hatte es nicht nur die Tradition des Gewölbebaues überhaupt für sich, sondern auch den Halbkreisbogen, der mit seiner abgeschlossenen Ruhe und seiner ununterbrochenen, auf- und niedersteigenden Linie sich gar wohl harmonisch mit der Horizontalen verbindet, was dem Spitzbogen nicht gelingt.

In ein solches System paßte nun ein Gebäude auf geringer Grundfläche, mit vielen Stockwerken übereinander, wie der Glockenthurm ist, durchaus nicht; und so blieb den italienischen Baumeistern kein anderer Ausweg, als ihn gesondert als ein Gebäude für sich neben die Kirche zu stellen. Aber obschon sie nun dennoch zur verticalen Richtung im Aufbau der Massen genöthigt waren, so wußten sie ihre Wirkung — wenn nicht zu beseitigen, doch — hinlänglich abzuschwächen, indem sie jedes Stockwerk für sich horizontal abschlossen, ohne eine Linienverbindung von unten nach oben herzustellen oder auch nur anzudeuten, so daß allerdings dem nationalen Kunstgefühl einigermaßen Genüge geschehen, ein organischer Zusammenhang der Theile (Stockwerke) unter einander mit vorausbestimmtem Ziel, als dem nothwendigen Abschluß, nicht gewonnen, die Zahl der wie Kästen über einander gesetzten Stockwerke willkürlich vermehrt oder vermindert werden konnte.

Baptisterien waren gleichfalls in dieser Zeit noch selbständige Gebäude, obschon sie zu einer Hauptkirche gehören mußten. Ebenfalls über einer verhältnißmäßig kleinen Grundflächen erbaut,

mußten sie, um nicht zu klein und unbedeutend zu sein, in die Höhe geführt werden und verfielen daher demselben Stockwerk-System, wie die Glockenthürme. Ihre Grundform war rund, oder achteckig, auch wohl quadratisch mit polygonem obern Abschluß, dazu mit einer Holzdecke oder nach der Form der Umfassungsmauer gewölbt. Die Mitte des Innern wurde durch den Taufbrunnen eingenommen, neben welchem auch wohl eine Kanzel aufgestellt werden konnte.

Selbständige Grabdenkmale, wie in den vorhergegangenen Zeiten, kommen erst später wieder vor. Die Sarkophage fanden eine Stelle in der Kirche, in einer Vorhalle, oder neben der Kirche. Dagegen hatte der Todtendienst (Officium mortuorum), der häufig in die Krypten verlegt worden, seit der unmittelbaren Bekanntschaft durch die Kreuzzüge mit Jerusalem, zur Errichtung von besondern Gebäuden für diesen Dienst geführt, für die man die Kirche des heil. Grabes zu Jerusalem als Vorbild nahm und die deßhalb „Heilige-Grabkirchen" genannt wurden. Sie haben, gleich den Baptisterien, eine runde oder polygone Grundform und richten sich übrigens nach dem herrschenden Styl.

Mit der Gründung von Klöstern als geistlichen Körperschaften war der Baukunst eine ausgedehnte Thätigkeit angewiesen. Hier galt es die Verbindung vieler durch mannichfache Bedürfnisse geforderten Gebäude zu einem Ganzen, von denen eine Kirche nicht nur das nothwendigste, sondern auch das bedeutendste war, die aber darum nicht aufhörte, nur der Theil eines Ganzen zu sein. Daneben waren die Wohnungen der Mönche und Nonnen und ihrer Vorgesetzten, nicht nur die Räume für die Bedürfnisse des täglichen Lebens, Küche, Keller, Speisesaal (Refectorium), Krankenzimmer ꝛc. nöthig, sondern auch für geistige Interessen, Bibliotheken, Schulstuben, Säle für Versammlungen zu Berathungen oder Gerichtsverhandlungen und

besondern Andachten (Capitoli); endlich — bei der Abgeschlossenheit der meisten dieser Anstalten von der Außenwelt — Gärten und gedeckte Gänge zur Erholung wie zur Bewegung der Inwohner im Freien, wie auch wohl zu kirchlichen Prozessionen. Diese Kreuzgänge oder Klosterhöfe wurden ein ganz besonders beliebter Gegenstand für die Architekten, und es sind uns in ihnen die reizvollsten Denkmale der italienisch-romanischen Baukunst erhalten, wirklich heimliche Friedenshöfe, wo der Zauber südlicher Vegetation unter dem erfrischenden Plätschern springender Wasser mit den zierlichsten Formen von Säulen und Arcaden und von buntem Mauerschmuck in der Einwirkung auf Sinne, Phantasie und Gemüth um den Vorrang streitet.

Auf die kleine kirchliche Architektur wurde sehr viel Fleiß und Schmuck verwendet. Prächtige Säulen von den edelsten Marmorarten tragen die Ciborien mit ihrer viergiebelichten Bedachung; auf gleich schönen Säulen stehen die Kanzeln, deren Brüstungen der Bildnerei und Mosaik willkommene Gelegenheit für Entwickelung ihrer Kräfte bieten.

Die nichtkirchliche Architektur fand an nur wenigen Stellen belebende Anregung. Die ewigen Kämpfe führten hie und da zu Befestigungen; die römischen Großen benutzten oder mißbrauchten die Baudenkmale des Alterthums dazu, die natürlich dabei beschädigt wurden oder zu Grunde gingen. Paläste von Bedeutung wurden nur in Sicilien und Unteritalien, sowie in Venedig aufgeführt. Oeffentliche Gebäude für die Angelegenheiten des Staats oder der Gemeinde erhalten erst in der Folgezeit ein monumentales Gepräge.

Für die Einzelbetrachtung bieten sich uns die fünf o. g. Hauptgruppen: Rom und seine Umgebung, das venetianische Gebiet, Toscana, Unteritalien und Sicilien und die Lombardei mit ihren Grenzbezirken.

Wir beginnen mit dem

### 1. Venetianischen Gebiet.

Durch seine Handelsverbindungen mit dem Orient war Venedig zunächst in der Lage, die Verbindung zwischen Italien und Griechenland auch in künstlerischer Beziehung von Neuem zu vermitteln. Die Prachtliebe und die großen Bauunternehmungen der griechischen Kaiser hatten in Byzanz die Kunst nicht außer Uebung kommen lassen, so daß es, als Venedig im Bewußtsein aufblühender Macht und wachsenden Reichthums sich mit Werken der Kunst schmücken wollte, dort Vorbilder und Künstler fand, wie Italien sie ihm nicht bieten konnte, wodurch es dann selbst zu einer Pflanzstätte heimischer Kunstthätigkeit wurde.

Das größte und reichste Denkmal dieser Kunstthätigkeit ist die Kirche des H. Marcus in Venedig.*) Schon unter dem Dogat des Agnello Partecipazio war der Leichnam des Heiligen durch Kaufleute nach Venedig gekommen, die ihn von Alexandria heimlich entführt hatten. Ihm wurde unter Pietro Orseolo I. 977 (an der Stelle der abgebrannten Kirche des H. Theodor) eine Kirche gebaut, die fortan das Heiligthum der Republik geblieben. Der jetzige Bau (vielleicht nur eine Erweiterung der Kirche von 977) rührt mit seiner gewaltigen Anlage und fast ungemessenen Pracht vom J. 1043 her und war 1071 vollendet (1083 eingeweiht). Nach verschiedenen Bränden im 12. Jahrhundert wurde die Kirche hergestellt und erhielt 1172 durch Sebastiano Ziani ihre Vollendung (Ecclesiae Venetae antiquis monumentis illustratae aut. Flaminio Cornelio. Venet. 1749.);

---

*) Selvatico le fabriché più cospicue di Venezia. — Gally Knight, the ecclesiastical Archit. of Italy. — D'Agincourt, histoire de l'Art. Architecture. — Vornehmlich das fleißige und gewissenhafte Werk von G. und L. Kreutz: La Basilica di S. Marco di Venezia, mit vielen Abbildungen.

natürlich mit Ausnahme der „Verschönerungen" aus dem 14. Jahrhundert und noch späterer Zeit. Die Pracht und Anlage üben zuerst einen verwirrenden Eindruck aus, bis man aus der Masse von Gold und buntem Gestein, der Menge von Pfeilern, Säulen, Bogen und Kuppeln, groß und klein, den Plan herausfindet und darin die Verschmelzung des italienischen Basilikenbaues mit dem griechischen Kuppelbau erkennt.*) Das dreischiffige Langhaus mit sehr schmalen Seitenschiffen endet in einen Chor mit 3 halbkreisrunden Absiden, deren jede 3 halbkreisrunde Nischen hat, und wird von einem dreischiffigen Querschiff durchschnitten. Mittelschiff und Nebenschiffe werden durch je 4 starke quadratische, ins Quadrat (beim östlichen Seitenschiff des Querschiffs ins Oblongum) gestellte (an einzelnen Punkten durch gekoppelte Säulen ersetzte) Pfeiler getrennt, zwischen denen im Langhaus je 3, im Querschiff je 2 Säulen stehen und durch Arcaden verbunden sind. Die sich kreuzenden Mittelschiffe (des Langhauses nebst Chor und des Querschiffes) bilden somit 5 große, die sich kreuzenden Nebenschiffe 6 kleine Quadrate, deren 4 Ecken durch freie (oder durch Wand=)Pfeiler besetzt sind, von denen je 2 den großen und kleinen Quadraten gemeinschaftlich sind. Je 4 Pfeiler bilden zusammen den Stützpunkt für eine über dem Quadrat gewölbte kreisförmig construierte Kuppel, so daß wir 5 größere und 6 kleinere Kuppeln zählen, davon die Kuppel der Vierung und die des Mittelschiffes die beiden größten sind. Durch diese 5 über der Grundlage eines beinahe gleichschenkeligen Kreuzes sich wölbenden Kuppeln gewinnt die Anlage ein byzantinisches Aussehen, das aber durch

*) Ganze innere Länge von Westen nach Osten: 210 F.; des Querschiffes: 184½ F.; Breite des Langhauses: 84 F.; (des Mittelschiffes: 42 F.) Höhe seiner Kuppeln: 90½ F. (nach Kugler, Geschichte der Baukunst II. p. 40.)

die Verlängerung des Langhauses sowohl nach der Ost- als nach der Westseite wieder mehr der Form der italienischen Basilica sich nähert, zumal wenn man die Anbauten außer Betracht läßt. Alle nicht mit Kuppeln überwölbte Räume sind mit Tonnengewölben oder Tonnenbändern überdeckt. Der östliche Chorabschluß ist nur im Mittelschiff halbkreisrund, bei den Nebenschiffen rechtwinkelig; mit Halbkuppeln überwölbt haben die Wände der Absiden wieder kleinere in Halbkugeln endende Absiden oder Nischen, wodurch der Reichthum der Anlage sehr verstärkt wird. Um die drei Seiten des westlichen Theils vom Langhause ist eine Vorhalle gelegt, die an der Westseite die 3 Portale der Kirche aufnimmt und mit 5 Portalen (davon jetzt eines vermauert) die Verbindung von außen vermittelt. Sie scheint ursprünglich bestimmt gewesen zu sein, ringsum mit Kuppeln, wie an der Nordseite, überwölbt zu werden; die Südseite hat aber sehr bald eine abweichende Anordnung erhalten, indem ein Theil als Baptisterium verwendet worden, ein anderer die Capelle des H. Zeno bildet; an das Querschiff aber im Norden und Süden sind ähnliche Vorhallen angebaut und für besondere kirchliche Zwecke in besondere Räume abgetheilt worden. Beachtenswerth ist, daß diese Vorhallen nicht, wie sonst üblich, ein wirklicher Vor- und Anbau sind, sondern daß sie innerhalb der Umfassungsmauer des ganzen Gebäudes liegen.

Die Krypta nimmt den ganzen Raum unter dem Chor ein; ihre Gewölbe ruhen auf starken Pfeilern und Säulen.

Die Kuppeln und andern Wölbungen mit ihren Mosaikbildern auf Goldgrund, die mit bunten und mosaicierten Marmorplatten belegten Wände und Nischen, wie der mosaicierte Fußboden mit seinen mannichfaltigen Verzierungen, die vielen Capellen, Zwischenbauten und Sculpturen geben der Kirche

ganz das Gepräge byzantinischer Pracht, dem auch das Aeußere in vollem Maße entspricht.

Die 5 Portale der Vorhalle liegen in hohen Nischen, die durch rundbogig überwölbte, mit je 2, durch horizontales Gebälk geschiedenen, Reihen prachtvoller Säulen besetzte Laibungen gebildet werden. Der mittlere Portalraum ist breiter und höher als die andern und durchschneidet die Galerie, die sich an der ganzen Front hinzieht und auch Seitenschiffe und Transsept umgibt. Den untern Bogen entsprechen in gleicher Anordnung und Form 5 andere über der Galerie, als die Giebel der 5 Abtheilungen, vor deren mittelstem die berühmten „venetianischen Rosse" stehen, die der Podestà Marino Zeno 1206 als Kriegsbeute aus dem Hippodrom von Constantinopel nach Venedig gebracht. (Die Giebel und Fialen über den Bogen sind Zuthaten aus dem 14. Jahrhundert.) Ueber den Giebeln steigen die Schutz-Kuppeln empor, die die innern Kuppeln weit überragen.

Die — vom architektonischen Standpunkt aus ziemlich kindische — Freude der alten Venetianer an Säulenzusammenstellungen ohne alle constructive Bedeutung und Verbindung, hat sie auch dahin gebracht, die Portale, die aus der Vorhalle zur Kirche führen, und die Wandflächen zwischen ihnen mit antiken Säulen von äußerst kostbaren Marmorarten zu besetzen, die sich da freilich — obendrein meist mit unpassenden byzantinischen Capitälen — ausnehmen, als ständen sie in einem Cabinet von Alterthümern.

Ueber das Alter der Vorhalle weichen die Meinungen der Kunstschriftsteller auffallend weit von einander ab. Während v. Rumohr (It. Forschungen I. p. 175) sie „in das höhere Alterthum der Christenheit, in die Zeit des Exarchats" versetzt, weist sie Mothes (Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs p. 73)

ins 15. Jahrhundert! Und doch machen Kirche und Vorhalle Einen Baukörper aus und die Mosaiken der letztern haben unverkennbar das Gepräge des 11. und 12. Jahrhunderts.

Frei auf dem schönen Platze vor der Westseite steht der 335 F. hohe Glockenthurm, auf viereckter Basis, verjüngt in vielen Stockwerken aufgeführt; gleichzeitig (911?) mit der Kirche gegründet, im Laufe der Zeit höher gebaut und 1591 vollendet. Von seinen Baumeistern kennt man nur Niccolo Barratieri um 1180, Montagnana 1329 und Mastro Buono 1510. (Die Loggietta am Fuß des Thurmes ist von J. Sansovino 1540.)

Nicht ohne Beziehung zur Marcuskirche scheint die mäßiggroße Kirche S. Fosca auf der Lagunen-Insel Torcello*) entstanden zu sein. Mit geringen Veränderungen zeigt ihr Grundriß die beiden sich durchkreuzenden dreitheiligen Schiffe mit Einschluß des Chors, nur ohne die Verlängerung nach allen Seiten, aber mit der Kuppel (wenigstens der Anlage dazu) über der Kreuzung. Die mittlere der 3 Absiden, außen achteckig und mit Blendarcaden besetzt, mit Backsteinornamenten, namentlich dem deutschen Band, gekrönt, scheint der ersten, übrigens unbekannten, Bauzeit nicht anzugehören. Ebenfalls später scheint die offene Arcadenhalle mit ihren auf Säulen ruhenden, sehr überhöhten Rundbogen, die die Kirche, deren Nordwest- und Südwestecke abgestumpft ist, in 5 Abtheilungen eines Achtecks umgibt.

Dagegen ist der Dom von Torcello vom J. 1008 streng im Basilikenstyl gebaut, mit einem halbkreisrunden Umgang in der Krypta, deren Säulen überhöhte Rundbogen auf Würfelcapitälen tragen, und mit im Halbkreis theatralisch aufsteigenden Marmorsitzen für den Klerus mit hohem Bischofstuhl in der

---

*) Abbildung bei D'Agincourt a. a. O. Taf. 26, Fig. 3—7.

Chornische. — Ebenfalls im Basilikenstyl ist der Dom S. Donato auf der Insel Murano vom J. 1111 (im Innern modernisiert, doch mit Erhaltung seiner ursprünglichen Säulen, am Aeußern mit mannichfachem Ornamentschmuck von gebrannter Erde). — Der Dom von Pola in Istrien ist eine Basilica mit antiken Säulen, aber mit rechtwinkeligem östlichen Abschluß; nach einer Inschrift vom Jahre 857, wahrscheinlich aber später gründlich verändert.*)

Von den Palästen Venedigs dürfte der Fondaco dei Turchi, den man ins 10. Jahrhundert setzt, der älteste sein. Daran reihen sich die Paläste Falieri und Farsetti, beide aus dem 11. Jahrhundert, und Loredan kaum später. Charakteristisch an diesen Palästen sind die durch alle Stockwerke durchgeführten offnen Arcaden, die in den obern Stockwerken zu Loggien sich gestalten. In den Formen, namentlich den überhöhten Bogen, macht die Einwirkung des Orients sich bemerklich.

## 2. Die Lombardei.

Die naheliegende Beziehung des Namens der Lombardei auf ihre frühern Bewohner hat zu der erst in neuester Zeit beseitigten Annahme geführt, daß die dortigen Gebäude romanischen Styls von den Longobarden herrührten.**) War im Venetianischen Gebiet die Verbindung mit dem Orient von überwiegendem Einfluß auf die Art der Kunstthätigkeit, so ist in der Lombardei eine Einwirkung von Norden her unverkennbar; ja

*) D'Agincourt a. a. O. T. 25. Cordero, dell' Architettura durante la dominazione Longobarda p. 98.

**) Der Ansicht ist namentlich noch der Vf. des Hauptwerks über die Lombardische Baukunst: F. Osten, die Baudenkmale in der Lombardei vom 7.—14. Jahrhundert, mit Abbildungen und Erläuterungen.

man kann sagen: so sehr man hier wie in Italien bemüht war, den Zusammenhang mit dem Alterthum festzuhalten, so ordnete man doch die Anwendung antiker Formen und Constructionen den hier mit sichtbarem Uebergewicht eintretenden Elementen germanischer Kunst unter. Dennoch würde eine Aehnlichkeit mit einzelnen deutschen Baudenkmalen schwer nachzuweisen sein, wie das eigenthümlich Italienische dabei sich nirgend verleugnet.

Im Allgemeinen wird die drei- und mehrschiffige Basilica im Grundplan beibehalten; mit der Einführung aber gewölbter, statt flacher Decken treten Pfeiler an die Stelle von Säulen, denen nur noch eine Nebenrolle verbleibt. Häufig ist über der Kreuzung eine Kuppel aufgeführt. Die Lust an reicher Ausschmückung zeigt sich vornehmlich am Aeußern, vor allem an der Façade, den Portalen, Radfenstern, Galerien, Lessinen, Friesen und Gesimsen; häufig kehrt der Bogenfries mit sich durchkreuzenden Rundbogen wieder; der Spitzbogen tritt bereits im 12. Jahrhundert vereinzelt auf. Das Ornament arbeitet sich aus der conventionellen Ueberlieferung etwas in Naturähnlichkeit hinüber; Knospencapitäle stehen neben korinthischen, ionischen und Würfelcapitälen; die Pflanzenornamente sind nicht schlecht, zuweilen sehr schön ausgeführt; Thier- und Menschengestalten fast ohne Unterschied entsetzlich roh, ungeschickt und plump. Sehr beliebt ist die Bekleidung der aus Backstein aufgeführten Mauern mit Streifen von farbigen Marmorplatten.

Das bedeutendste Bauwerk, das hier zunächst in Betracht kommt, ist der Dom in Modena,*) urkundlich im J. 1099 von einem Baumeister Guilelmus Lanfrancus aufgeführt und

*) Abbildungen bei v. Osten a. a. O. Taf. 31—35. D'Agincourt a. a. O. Taf. 42. 64. 73. Gally Knight a. a. O. I. Taf. 40.

1184 eingeweiht.*) Es ist im Grundplan eine dreischiffige Basilica ohne Querschiff, von 190 F. L. u. 69 F. Br. bei 27 1/2 F. Br. des Mittelschiffs. Jedes der 3 Schiffe endet in eine Tribune mit halbkreisrunder Absis. 2 mal 4 Pfeiler mit je einer Säule zwischen zweien trennen die Schiffe und tragen 4 große Kreuzgewölbe des Mittelschiffs und je 8 kleine der Seitenschiffe. Ein fünftes (resp. neuntes) Gewölbfeld steht über dem Chor. Unter diesem befindet sich die Krypta, die sich von den Absiden in der ganzen Breite der Kirche bis in die Mitte der ersten Abtheilung der drei Schiffe erstreckt. Diese Abtheilung gewinnt durch eine sehr beträchtliche Erhöhung der von ihren Pfeilern und Bogen getragenen Mauern und dem Kreuzgewölbe darüber das Aussehen eines Querschiffs. Die Krypta ist neunschiffig und hat 46 dicke Säulen mit Würfelcapitälen. — Das Innere der Kirche hat manche eigenthümliche Anordnung. Die quadratischen Pfeiler haben an jeder Seite eine starke Halbsäule und zwischen ihnen je einen Rundstab. Im Mittelschiff gehen die Halbsäulen bis zu den starken, spitzbogigen Gurtbogen der Kreuzgewölbe desselben empor; diese Gurtbogen tragen Mauern, die wie Feuermauern über das Dach hinausragen und parallel dem Dach abgeschrägt sind. Die Kreuzgewölbe sind beträchtlich höher, als die Gurtbogen; ihre ohnehin spätromanischen Kreuz-Rippen stehen nicht in Verbindung mit den Pfeilern, so daß diese ganze Einwölbung spätern Ursprungs zu sein scheint, die Gurtbögen anfangs nur die horizontale Decke felderweis unter-

---

*) Am Chor steht nebst der Jahrzahl die Inschrift:
Marmoribus sculptis domus haec micat undique pulchris.
Ingenio clarus Lanfrancus doctus et aptus —
Est operis princeps huius rectorque magister.
Vgl. auch den Chronisten bei Muratori, Scr. rer. It. VI. p. 88. — Calvi Memorie, Milano 1850, nennt als Architekt und Bildhauer am Dom von Modena 1209 einen Anselmo da Campione.

brochen haben. Dafür sprechen auch die kleinen halbkreisrunden Fenster des Mittelschiffs und der Absiden, sowie die sehr gedrückte Emporgalerie unter flachen Halbbogen, die zu dem mächtigen, mit sich durchkreuzendem Bogenfries geschmückten Gesims in gar keinem Verhältniß steht. Die Säulen zwischen den Pfeilern haben korinthisierende Capitäle, die kurzen Halbsäulen Würfelcapitäle, die hohen (des Mittelschiffs) glatte Blättercapitäle. — Das Aeußere trägt in seiner Ausschmückung unverkennbar das Gepräge des 11. Jahrhunderts. An der Façade*) ist die Dreitheilung des Innern durch Pilaster (vor dem Mittelschiff) und durch Ecksäulen, sowie durch die 3 Portale angezeigt. Das mittlere, größere und höhere Portal hat außer der sehr reich verzierten Umrahmung noch einen nur wenig vortretenden Vorbau, dessen vorderer Bogen von 2 Säulen getragen wird, die auf Löwen ruhen. Dieser Vorbau schließt mit einem horizontalen Gesims ab, über welchem eine Mauerblende mit einem auf 2 Säulen ruhenden Vordach einen Sarkophag einschließt und mit dem Vorbau des Portals ein schönes und harmonisches Ganze bildet. Darüber nimmt ein großes Radfenster fast die ganze Breite der Mittelmauer ein. Die Seitenportale bezeichnen nicht die Mitte der Seitenschiffe, sondern lehnen sich mit ihrer Umrahmung unmittelbar an die Strebepfeiler des Mittelschiffs, was sie allerdings in eine harmonischere Gruppierung mit dem Mittelportal bringt, als wenn sie weiter davon abständen. Zur Vermeidung aber des übeln Eindrucks eines aus der Mitte gerückten Portals hat man den Pfeilern entsprechend an der andern Seite je eine hohe Halbsäule aufgeführt, die das Portal von der andern Seite einschließt und mit der Ecksäule die Wand des Seitenschiffs in 2 Theile theilt. Die Portale sind im einfachen oder überhöhten Halbkreis abgeschlossen, aber die Halb-

*) S. die Abbildung in meiner „Vorschule" p. 112.

kreise ruhen auf einer horizontalen Pfoste, so daß ein Thürbogenfeld entsteht, das nicht immer ausgefüllt ist. Von Halbsäule zu Halbsäule wie von den Pilastern zu der Mauerblende über dem Hauptportal sind große Rundbogen geschlagen, die eine offene Galerie von kleinen Rundbogen auf schlanken Säulchen überspannen, welche um das ganze Gebäude geführt ist. Ueber den Seitenportalen und neben dem Hauptportal sind Reliefs in die Mauer eingelassen; unter der Galerie ist ein Rundbogenfries hingeführt. Der obere Abschluß der Façade richtet sich nach den Dachlinien des Mittelschiffs und der Abseiten (in einem Winkel von 120°), mit Bekrönung der mittlern Pilaster und des Seitenabschlusses. Das Ganze ist mit Quadern bekleidet. Auffallend bei den Ornamenten sind neben den großentheils sehr zierlichen Blattbildungen die barbarischen Thier- und Menschenfiguren.

Nächstdem ist der Dom von Novara*) von Bedeutung, indem er der Anlage nach an altchristliche Architektur sich anschließt und doch zugleich neuen Bestrebungen angehört. Kirche, Vorhalle, Vorhof und das damit verbundene Baptisterium erinnern an frühere Zeiten, die Ausführung aber deutet auf das Ende des 11. Jahrhunderts. Die Kirche hat 3 Schiffe nebst Seitencapellen in Norden und Süden, ein ausladendes Querschiff und einen sehr vertieften im Halbkreis abgeschlossenen Chor. 2 mal 4 Pfeiler scheiden die Schiffe; die Zwischenräume aber sind nicht gleich, so daß zwischen den zwei ersten und 2 letzten Pfeilern je 2 Säulen inmitten stehen, zwischen den mittlern Pfeilern nur je eine Platz hat. Auch hier sind (spitzbogige) Gurtbögen über das Mittelschiff von Pfeiler zu Pfeiler geschlagen, die Kreuzgewölbe dazwischen später eingezogen. Die

*) Abbildung bei Osten a. a. O. Taf. 14—16. Chapuy, Moyen âge mon. 69.

Gewölbträger haben wohlgeformte Würfel-Capitäle, die Säulen dagegen zwischen den Pfeilern meistentheils spätrömische. Eine Empore mit Galerien über den Seitenschiffen zieht sich über die Vorhalle hin, die sowohl nach dem Innern, als nach dem Vorhof eine Galerie hat. — Sehr merkwürdig ist das an den Vorhof stoßende Baptisterium, auf achteckiger Grundlage mit hoher Kuppel, mit 4 halbkreisförmigen und 4 rechtwinkeligen Nischen in der Mauerdicke, und 8 Säulen an deren Ecken, die antik zu sein scheinen. Die Façade des Doms mit ihren Arcaden, Zahnschnitt- und Bogenfriesen, Blendarcaden und Rundbogenfenstern ist nur vom Vorhof aus zu sehen. Das Ganze ist von Backsteinen aufgeführt.

In dieselbe Reihe gehört der Dom S. Evasio zu Casale in Monferrato,*) ein fünfschiffiges Gebäude mit einer Vorhalle in der ganzen Breite desselben; eingeweiht 1107. Die Schiffe sind schmal und in Höhe nur wenig von einander verschieden. 4 mal 5 kreuzförmige, theilweis mit Vorlagen versehene Pfeiler tragen die Kreuzgewölbe, die spätern Ursprungs sind. Ueber dem Chorraum mit 3 Absiden erhebt sich eine kleine Kuppel. Capitäle und sonstige Ornamente, theils rohe, theils feiner und phantastisch verzierte Würfelcapitäle (mit Harpyen 2c.) theils der Antike nachgebildete, weisen auf verschiedene Entstehungszeiten hin. Besonders merkwürdig ist die Vorhalle, die bei 81 F. Br. eine Tiefe von $40^3/_4$ F., 5 Schiffe mit 3 Querfluchten und 4 Eingänge hat. Kreuzförmige Pfeiler tragen merkwürdig construierte, den Viertelkreis um ein Stück überschreitende Gurtbogen von $50^1/_4$ F. Sprengweite, zwischen denen Tonnen- und Kreuzgewölbe wechseln. Eine Galerie mit Zwergsäulen-Arcaden ziert die Vorderseite, an deren Ecken Doppelpilaster

*) Abbildung bei Osten a. a. O. Taf. 3. 4.

stehen. Ueber den Arcaden sind die Reliefgestalten des Longobardenkönigs Luitprand und seiner Gemahlin, die im J. 741 den Dom gegründet, angebracht. Ihre Weise der Ausführung weist auf das Ende des 12. Jahrhunderts hin (vergl. den Abschnitt Bildnerei).

Das Baptisterium S. Pietro zu Asti*) wird von Vielen und kaum ganz mit Unrecht als ein Denkmal aus der Longobardenzeit betrachtet, während es Andern**) seinen Bauformen, namentlich den durch Wellen abgerundeten Würfelcapitälen nach ins 12. Jahrhundert zu gehören scheint. Die Umfassungsmauer ist 24seitig und hat 8 stark vortretende Strebepfeiler, als Widerlager der Gewölbe des (innern) Umgangs um den mittlern von 8 Säulen umgebenen Umkreis, in welchem der Taufbrunnen steht. Diese Säulen mit hohen Würfelcapitälen tragen auf überhöhten Rundbogen einen sehr hohen Tambour, der mit einer flachen Kuppel gedeckt und außen mit einem Rundbogenfries umkränzt ist. Das ganze Gebäude von 43 F. Dm. (wovon 14½ F. auf den Mittelraum kommen), die Säulen nicht ausgeschlossen, ist aus Backsteinen aufgeführt. Drachen und Schlangen sind als Verzierungen verwendet.

Der Dom zu Asti, auf dessen Weihbecken das Jahr 1229 eingegraben ist, hat alle Kennzeichen eines bereits in der Wandlung begriffenen romanischen Styls. Er ist dreischiffig mit einem Querschiff, das an beiden Enden mit achteckigen Absiden abschließt. Die Seitenschiffe haben halbrunde Absiden innerhalb eines rechtwinkeligen Mauerabschlusses; der Hauptchor ist halbkreisrund. Die Pfeiler haben die sehr entwickelte Kreuzform mit vielfacher Gliederung. Die Façade mit zum Theil schon entstellten Spitzbogen gehört einer spätern Zeit an.

*) v. Osten a. a. O. Taf. 5. 6.
**) Kugler a. a. O. II. p. 75.

S. Zenone in Verona*) erinnert in der Anordnung seiner Façade lebhaft an den Dom von Modena. In gleicher Weise ist durch 2 hochaufsteigende Pilaster das über die Seitenschiffe sich erhebende Mittelschiff bezeichnet; das Portal (Seitenportale fehlen), von beiden Seiten mit Reliefs umgeben, hat einen ähnlichen Vorbau mit gleicher Ueberdachung, der die durchgeführte Arcadengalerie unterbricht und eine große Rosette über sich hat. Der obere Abschluß richtet sich nach den Dachlinien, überragt sie aber. Die reichen Kranzgesimse haben parallele Bogenfriese unter sich, die mit Lisenen in Verbindung stehen, welche in großer Anzahl die Mauerfläche beleben. Dieß Alles deutet auf das 12. Jahrhundert. Dagegen werden Inschriften aufgeführt,**) die auf ein höheres Alter des Gebäudes hinweisen. (Der im Süden vom Chor abgesonderte Thurm sei 1045 begonnen, 1125 erneuert, 1178 vollendet worden und eine Erneuerung und Erweiterung der Kirche habe 1138 stattgefunden.) In der That spricht im Innern manches für eine Herkunft aus dem 11. Jahrhundert. Dahin gehört wahrscheinlich die säulenreiche Krypta. Den Uebergang zur Wölbung der ursprünglich flachen Decke hat man mit großen Querbögen versucht, von denen aber nur einige ausgeführt worden sind. Pfeiler wechseln, aber unregelmäßig, mit Säulen, deren Capitäle theils Nachahmungen der Antike, theils phantastisch ausgeputzt, theils auch von schmuckloser Kelchform sind. Die Deckgesimse haben das frühromanische Profil von Platten und Rundstab. — Verwandte Bauformen zeigt auch der Dom von Verona an der

*) Abbildungen bei D'Agincourt a. a. O. T. 28 (24—28), 64 (9), 69 (26—27).

**) Orti Manara, L'antica basilica di S. Zenone, Verona 1839; bei Schnaase a. a. O. IV. 2. p. 182.

Façade und am Aeußern des Chors;*) mit dem vielgegliederten und vielgeschmückten Portal nebst Vorbau und den Blendarcaden darüber; dann den zierlichen Pilastern und dem antikisierenden Kranzgesims an der Außenseite des Chors; eingeweiht 1187. — Noch gehören hierher in Verona die kleineren Kirchen S. Maria antica, S. Stefano, eine Pfeilerbasilica, S. Lorenzo, S. Pietro in Castello und das Baptisterium S. Giovanni in Fonte, 1122—1135.

Der Spätzeit des 12. Jahrhunderts gehört wahrscheinlich die sehr eigenthümliche Kirche S. Antonio zu Piacenza**) an, obschon sie im J. 1014 geweiht sein soll. Sie ist eine dreischiffige Basilica mit 2 mal 6 Säulen im Langhaus, die je einen Pfeiler in der Mitte zwischen dreien und einen deßgleichen am Querschiff haben, das eigenthümlicher Weise an der Westseite steht, während die Ostseite mit 3 halbkreisrunden Absiden, das Querschiff aber rechtwinkelig sich abschließt, so daß die Kreuzform in umgekehrter Richtung sich darstellt. Ueber der Kreuzung erhebt sich — ebenfalls ganz ungewöhnlich — auf 4 Pfeilern und 8 Säulen ein hoher achteckiger Thurm mit Arcadenfenstern in 4 Stockwerken.

Der Dom von Piacenza,***) angefangen 1122 und von dem Architekten Rainaldo Santo da Sanbuceto 1233 vollendet, hat ein dreischiffiges Langhaus und ein dreischiffiges Transsept, an beiden Seiten mit halbkreisrunden Absiden, wie auch jedes Schiff des Langhauses mit einer gleichen Absis endet. Ueber nur zwei Abtheilungen, anstatt den dreien, der Kreuzung ist eine achteckige Kuppel aufgeführt, so daß eine auffallende

*) Abbildung bei G. Knight II. 1. 12. — Chapuy, Moy. âge mon. 87. — Hope a. a. O. 27. 39.

**) Abbildung bei v. Osten a. a. O. T. 24.

***) Abbildung bei v. Osten a. a. O. T. 20 ff.

Unregelmäßigkeit entstehen mußte. Die Krypta ist, wie so häufig in der Lombardei, geräumig und vielsäulig. Die Pfeiler sind rund mit halbrunden Vorlagen, haben statt der Capitäle einen Blätterkranz, wie frühgothische Pfeiler in Deutschland, und sind — in Weise der Hallenkirchen — ohne Mittelschiffwand bis zum Ansatz der Gewölbe emporgeführt. Die 3 Portale an der Westseite, rundbogig eingerahmt, mit horizontalen Thürpfosten, haben einen Vorbau mit auf Löwen ruhenden Säulen und je einer halbkreisrunden, flach überdeckten Nische über sich, ein großes Radfenster, Arcaden über den Seitennischen und Arcadengalerien, die mit den Dachlinien parallel gehen. Die Dreitheilung des Langhauses ist außen nur durch 2 Pilaster mit je einer Halbsäule angezeigt, die mit einem kleinen Dach endigt. Der obere Abschluß aber der Façade geht über die Dachhöhe hinaus. Besonders reich ausgestattet ist das Aeußere des Chors, mit einem von Engeln und Säulen eingefaßten Fenster, mit Galerien und Halbsäulen, die vom Boden bis zum Bogenfries des Kranzgesimses reichen.

Von der Kirche S. Maria maggiore in Bergamo vom J. 1137 hat sich nur der Chorabschluß*) in alterthümlicher Reinheit erhalten. Halbsäulen umspannen die hohen schmalen, mit je 3 Rundstäben eingerahmten rundbogigen Fenster. Ueber einem von sich durchkreuzenden kleinen Rundbogen, einem Eierstab, und unbestimmten halbrunden Formen zusammengesetzten Gesims zieht sich eine Zwergsäulen-Galerie hin, über welcher das Kranzgesims mit dem deutschen Band und einer mit Palmetten gezierten Hohlkehle den Abschluß macht.

Bei Bonato in der Nähe von Bergamo stehen noch die Ruinen der Kirche S. Giulia,**) deren 3 Schiffe von gegliederten

*) Abbildung bei v. Osten a. a. O. T. 36.

**) Abbildung bei v. Osten a. a. O. T. 41.

Pfeilern geschieden sind, die auf die Anlage von Kreuzgewölben deuten. Die etwas rohe Arbeit hat zu der nicht begründeten Ansicht einer sehr alten Erbauungsart geführt.

Von großer Bedeutung ist der Dom von Parma,*) nach der Zerstörung durch ein Erdbeben 1117, neuerbaut 1162. Er hat 3 Schiffe mit Emporen über den Seitenschiffen, ein Transsept mit Absiden an den Nord-Ost- und Südwänden und mit einer achteckigen Kuppel, einen verlängerten mit einem Halbkreis abgeschlossenen hohen Chor über der sehr ausgedehnten Krypta, die ihre Chornische an der Westseite hat. Die 2 mal 7 kreuzförmigen Pfeiler des Langhauses sind durch einfach profilierte Rundbögen verbunden. Aus der Mitte der Pfeilerkämpfer steigen an der Mittelschiffwand abwechselnd mit den die Kämpfer durchschneidenden, von Rundstäben begleiteten vorderen Vorlagen, schlanke Gewölbträger auf, zwischen denen die Emporen mit je 4 zierlichen Arcaden sich gegen das Mittelschiff öffnen. Die Decke wird von schmalen, halbquadratischen Kreuzgewölben gebildet, deren Rippen zwischen den Gurtbogen beim Pfeiler auf seine Neben-Rundstäbe aufsetzen, bei dem einfachen Gewölbträger hingegen auf der Capitälplatte enden, ohne eine Verbindung nach unten. In den Details ist eine nur sehr allgemeine Erinnerung an die Antike bemerkbar. An der Façade sind 3 Portale mit horizontalen Pfosten und verzierten Laibungen und Bogen, auch einem von 2, auf Löwen ruhenden, Säulen getragenen Vorbau. Zwei horizontale Galerien, in der Mitte durch eine hohe Loggia unterbrochen, ziehen sich an der Vorderseite hin und haben noch eine dritte über sich, die mit den Dachlinien parallel geht, und Oeffnungen mit dem sich durchkreuzenden Bogenfries unter sich hat. Dieß Verzierungssystem ist an der ganzen

*) Abbildung bei v. Osten a. a. O. Taf. 20 ff.

Umfassungsmauer durchgeführt, nur daß am Chor unter der Galerie noch Blendarcaden die Wand beleben.

Von kaum geringerer Wichtigkeit ist die Kirche S. Michele zu Pavia,*) aller Wahrscheinlichkeit nach in der Mitte des 12. Jahrhunderts — und nicht, wie man früher annahm, von den Longobarden — erbaut. Die Anlage ist ziemlich disharmonisch. Drei Schiffe, von denen die Seitenschiffe unverhältnißmäßig schmal sind, bilden das nahebei quadratische Langhaus, das sich von Westen nach Osten im Verhältniß von 18 zu 17 F. verjüngt. Daran schließt sich ein an beiden Seiten vortretendes, rechtwinkliges Transsept in der Breite des Mittelschiffs mit einer Kuppel über der Kreuzung und einem vertieften, im Halbkreis abgeschlossenen Chor in der Breite des Mittelschiffs und einer unter demselben bis unter die Mitte der Kreuzung vortretenden Krypta. 2 mal 2 sehr dicke und 2 mal 2 schwache vielgegliederte Pfeiler nebst den entsprechenden Wandpfeilern in Westen bezeichnen die Dreitheilung des Langhauses. Ueber den Seitenschiffen befinden sich Emporen, die mit breiten, den Zwischenweiten der Pfeiler entsprechenden Rundbogen gegen das Mittelschiff sich öffnen. Seitenschiffe, Emporen und Mittelschiff haben kleine, im Halbkreis abgeschlossene, umrahmte Fenster. Die großen Pfeiler steigen vielgegliedert bis zum Ansatz der Gewölbe empor; die kleinen mit ihrer mittlern Vorlage nur bis zum Gesims der Empore, erhalten aber hier eine Fortsetzung in einer Halbsäule, die ebenfalls zur Höhe der großen Pfeiler emporsteigt und den Quergurten und den Rippen der Kreuzgewölbe als Träger dient. Die Gewölbfelder bilden demnach ein Oblongum.

*) Abbildungen bei D'Agincourt a. a. O. T. 24 (6—15), 69 (18). — G. Knight a. a. O. T. 13 ff. — Chapuy a. a. O. 66. 277. 293. — Hope a. a. O. 32. — B. Grueber, Vergleichende Sammlung für christl. mitt. Baukunst I, 1.

Die Capitäle der Pfeilerglieder sind cylinderförmig und mit phantastischen, auch biblischen Figuren, sowie mit Pflanzenornamenten bedeckt. Der Tambour über der Kreuzung ist über den Scheidebogen aus dem Quadrat ins Achteck übergeführt, auf welchem die runde Kuppel ruht. — An der Vorderseite ist durch 4 gegliederte Pilaster, die bis zum obern Abschluß hinaufreichen, die Dreitheilung des Langhauses bezeichnet. Sie sind durch einen flachen Giebel verbunden, der alle drei Schiffe ohne Abtheilung überspannt und unter welchem eine Arcadengalerie in Stufen von beiden Seiten aufsteigt. Im Uebrigen ist die Mauermasse überwiegend. Drei mäßig große Portale in üblicher romanischer Form und Ausschmückung haben — die kleineren Nebenportale 1, das größere Mittelportal 3 — Doppelfenster nebst einem kleinen Rundfenster über sich. Ein größeres, reicher ausgestattetes Portal ist an der Nordseite des Transseptes. Im Winkel zwischen diesem und dem Chor steht der schmale, viereckige Glockenthurm. Um den Chor ist eine Arcadengalerie geführt und feine, mit Capitälen bekrönte Halbsäulen beleben die kahle Mauer desselben. Alle Verhältnisse machen den Eindruck von Schwere und Plumpheit.

Der Dom von Cremona,*) 1129—1190, dreischiffig, mit einem dreischiffigen fast gleich langen Transsept, gehört nur mit seinen älteren Theilen, dem Langhaus, hierher, das übrigens auch viele Veränderungen erfahren.

Der Dom von Ferrara**) von 1135 hat sich gleichfalls viele Veränderungen und Zuthaten gefallen lassen müssen. Die

*) Manini, memorie storiche della città di Cremona II, p. 89. — A. Campi, Cremona rappr. in disegno etc.

**) G. Knight II, 22.

Seitenfaçade, obschon sie 2 Arcadengalerien hat, erinnert in der Anlage an den Dom von Modena.*)

Bei allen diesen Gebäuden ist der romanische Baustyl in seiner eigenthümlich entwickelten Weise durchgeführt.

Mehr antiken Formen sich nähernd ist das Baptisterium von Parma,**) erbaut 1196 von Benedetto Antelami,***) außen achteckig mit vortretenden Strebepfeilern, innen 16seitig, mit 12 Nischen aus Halbkreissegmenten in der Mauerdicke, 3 Portalen und einem Altarraum. Am Aeußern muß das Ueberwiegen der Mauermasse bei dem Untergeschoß im Gegensatz gegen die Obergeschosse auffallen, an denen 4 Säulengalerien mit horizontalem Gebälk (und eine fünfte mit spitzbogigen Blendarcaden aus späterer Zeit) übereinander ringsum laufen. Ein achtseitiges Zeltdach deckt das Ganze. (Die Tabernakel, mit denen über dem Hauptgesims die Strebepfeiler abschließen, sind aus dem 13. Jahrhundert.) An den 16 Ecken im Innern stehen 16 Säulen, durch Halbkreisbogen verbunden, über denen 2 Galerien mit horizontalem Gebälk hinlaufen, von denen erst die zweite in der Höhe der ersten äußern entspricht. Ueber spitzbogigen Lunetten setzt die achtseitige hochspitzige Kuppel an, deren Gurte von emporsteigenden Ecksäulen getragen werden. Ein rundes, von einem durch eine Taube gebändigten Löwen getragenes Taufbecken nimmt die Mitte ein. Viele Bildnereien bedecken die Außenseite, von ganz besonders prächtiger Ausstattung sind die Portale mit ihren sehr schräg vertieften Laibungen.

*) Kugler a. a. O. p. 82, wo noch eine Anzahl anderer hieher gehöriger Kirchen von geringerer Bedeutung genannt wird.

**) Abbildung bei v. Osten a. a. O. Taf. 28 ff.

***) In der Inschrift (s. u. Bildnerei) nennt er sich „sculptor“, so daß diese mit der Jahrzahl wahrscheinlich auf die Sculpturen sich bezieht, und das Gebäude um etwas älter ist.

Eine Heiligegrab-Kirche ist in den früher erwähnten, merkwürdigen Verband von 8 Kirchen zu S. Stefano in Bologna eingeschlossen.*) Die Centralkirche San Sepolcro, angeblich vom J. 1019 und erneut 1141, ist zwölfseitig; ihr Mittelraum ruht auf 5 einfachen und 7 gedoppelten Säulen mit sehr rohen und plumpen Capitälen. Der Tambour ist dagegen mit durchkreuztem Bogenfries verziert; die Gewölbträger der Kuppel sitzen auf Consolen auf. — Die kleine Basilica S. Pietro e Paolo daneben hat 3 Schiffe, schwere, plumpe Säulen mit Capitälen in ionisierender, korinthisierender und Würfelform, große leere Mauermassen und sehr rohe Ornamente.

Eine zweite Heiligegrab-Kirche ist S. Tommaso in Limine bei Bergamo,**) eine Rotunde von 50 F. Dm. mit vertieftem Chor. Um den Mittelraum (von 15½ F. Dm.) stehen schwere, dicke Säulen mit Capitälen mannichfacher, auch phantastischer Bildung. Ueber dem Umgang ist eine Empor, deren Arcaden von weniger rohen Säulen getragen werden. An der Außenseite sind Halbsäulen mit Würfelcapitälen und dem Rundbogenfries angebracht. Das Portal ist mit ähnlichen Halbsäulen eingefaßt. Der Bau, wahrscheinlich aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, wird mit Unrecht den Longobarden zugeschrieben.

Wenn überhaupt nordischer Einfluß auf die lombardisch-romanischen Bauten sichtbar ist, so tritt er an einigen derselben besonders hervor. So an der Kirche des Cistercienserklosters Chiaravalle bei Mailand,***) vom J. 1135, über deren Kuppel sich in pyramidaler Abstufung ein Thurm mit vielen Galerien und einer Kegelspitze als oberem Abschluß erhebt.

*) Abbildung bei v. Osten a. a. O. Taf. 37 ff.
**) Abbildung bei v. Osten a. a. O. Taf. 43 ff.
***) Abbildung bei G. Knight II, t. 4.

Der Dom von Trient vom J. 1212 zeichnet sich vornehmlich durch die Verbindung des Glockenthurms mit der Façade aus. Er ist 211 F. l., 69 F. br. (31 F. breit im Mittelschiff), hat, auch in den Seitenschiffen, hochaufsteigende, gegliederte Pfeiler mit Knospencapitäl-Kränzen, rundbogige Kreuzgewölbe, deren Rippen schon das gothische birnförmige Profil zeigen, außen reichgegliederte Portale mit Vorhallen, kleine Arcadengalerien und Radfenster.

Dahin ist außer dem o. e. Dom zu Asti noch S. Maria di Castello zu Alessandria, S. Secondo zu Asti, vornehmlich S. Andrea zu Vercelli*) zu rechnen (1219 bis 1222). Hier spielen durchweg, wie im deutschen Uebergangsstyl, romanische und gothische Elemente durcheinander. Runde mit Dreiviertelsäulen besetzte Pfeiler trennen die 3 Schiffe des Langhauses; das Querschiff mit achteckigen Absiden tritt weit vor; die Seitenschiffe endigen ebenfalls in achteckigen Absiden, das Mittelschiff schließt im rechten Winkel. 2 Glockenthürme fassen die Vorderseite ein, mit ihren 3 in romanischer Weise reich ausgestatteten Portalen, einem Radfenster und 2 Galerien. Ueber der Kreuzung erhebt sich ein hoher Thurm. Die Façaden des Transsepts haben die Anordnung wie die Vorderseite; die Galerien gehen ringsum, wie die sich kreuzenden Rundbogenfriese. Die Fenster sind hoch und rundbogig. Die Arcaden und Kreuzgewölbe im Innern sind spitzbogig. Die Säulen haben reich mit flachem Laubwerk verzierte Würfelcapitäle, aber gothisch profilierte Deckplatten; die Blattverzierungen, obschon der Zeichnung nach romanisch, zeigen doch das Bestreben nach Uebereinstimmung mit der Natur; auch haben die Vorläufer der Gothik, die Knospencapitäle, bereits hier Eingang gefunden.

*) Abbildung bei v. Osten a. a. O. Taf. 7.

## 3. Toscana.

Waren im Kampf zwischen Altem und Neuem in Venedig byzantinische, in der Lombardei transalpinische Einflüsse mehr oder weniger überwiegend gewesen, so ist in Toscana weder von den einen, noch von den andern viel nachzuweisen. Dennoch kann ich der von Kugler ausgesprochenen Ansicht nicht beipflichten, daß hier die Architektur „mit vorzüglichst entschiedenem Sinne an das Vorbild des römisch-christlichen Systems anknüpfte, dasselbe seinen eigenthümlichen Gesetzen gemäß auf eine höhere Stufe der Durchbildung zu führen und theils in glänzend und reich entwickelter Formation, theils in möglichst classischer Reinheit und Klarheit zu erneuen bemüht war."*) Im Gegentheil tritt der Drang, selbständig etwas Neues zu schaffen, in solcher Stärke hervor, daß man selbst die Verletzung der allgemeingültigen architektonischen Gesetze der Statik und Symmetrie nicht scheute und nur im Formgefühl sich an das Alte gebunden hielt, weil für ein neues nationales so wenig, als für eine neue nationale Sprache, bereits Kräfte vorhanden waren. Entschiedenes Lossagen von organischer Gestaltung bei Werken der Baukunst, in Verbindung mit ungesättigter Lust an Glanz und Pracht der Gesammterscheinung; romanischer Trieb nach Reichthum und Mannichfaltigkeit der Verzierungen, in Verbindung mit strengem Festhalten an der antiken Ornamentik — ließen hier jene, wenigstens annähernde Versöhnung zwischen Altem und Neuem, wie wir sie in Venedig und der Lombardei gesehen, nicht zu Stande kommen, so daß die Gegensätze unvermittelt der nachfolgenden Zeit überliefert wurden und bei allem Bestreben nach Schönheit und Pracht die Disharmonie nicht überwanden, bis man endlich

*) Kugler a. a. O. p. 48.

in völliger Verwerfung alles Romanischen und Romantischen und in der Rückkehr zu den Ueberlieferungen des Alterthums die Mittel der Befriedigung des nationalen Kunstsinnes fand.

Das Hauptwerk romanischer Baukunst in Toscana finden wir auf dem Domplatz in Pisa. Der Dom von Pisa*) von der jungen Republik als Denkmal eines großen, über König Roger von Sicilien im J. 1063 erfochtenen Sieges erbaut, 1103 beendigt und 1118 durch Papst Gelasius II. eingeweiht. Ein Blick auf dieses Unternehmen und darüber hinaus auf die Zustände im übrigen Italien zeigt uns sogleich die gesund aufblühende Kraft des Bürgerthums und des vor allen zu Kunstschöpfungen berufenen und befähigten Volksgeistes. Wenn an andern Orten die Kräfte des Volks in beklagenswerthen Parteikämpfen sich aufrieben und die Sieger nur auf Machterweiterung und Genuß bedacht waren; wenn die Kirche selbst an ihrer höchsten Stelle meist nur niedrige Zwecke verfolgte; wenn das Christenthum in den Händen so vieler seiner Lehrer zu vertrocknen drohte: da zeigte es hier auf dem Boden neuerwachter politischer Freiheit seine belebende, schöpferische Kraft, und der hier verkörperte Gedanke: „Laßt uns Gott die Ehre unsers Sieges geben und ein Zeichen unsers Dankes mit Aufbietung unserer besten Kräfte errichten!" hat selbst noch eine höhere Bedeutung und einen reichern und reinern Gehalt, als der in der S. Marcuskirche in Venedig verkörperte Beschluß der Venetianer, einem gestohlenen hochheiligen Leichnam ein würdiges Grabmal zu errichten.

Ueber die Zeit der Erbauung des Domes und seine Architekten enthält die Vorderseite desselben urkundliche Inschriften

*) Abbildung bei D'Agincourt a. a. O. Taf. 25 (32 f.) 64 (10) 67 (8) 68 (23) 69 (29). — G. Knight, Taf. 37 f. — Chapuy a. a. O. 1. 2. 3. 259. 265. 279. — Vgl. Morrona, Pisa illustrata. — Grassi, descrizione di Pisa.

in lateinischer Sprache. Nach Kuglers Uebersetzung*) lautet die eine auf dem Grabstein des (wahrscheinlich) ersten Baumeisters **Buschetto**:

„Buschettus liegt hier, der erste der schaffenden Geister,
  Größeren Ruhmes werth, als der dulichische Held,
Ilischen Mauern mit trüglicher List schuf dieser Verderben,
  Aber von Jenes Kunst schaust du den herrlichen Bau.
Schwarz war dein Labyrinth, o Dädalus, das sie gepriesen,
  Doch des Buschettus Ruhm strahlt mit dem Lichte des Doms.
Sonder Gleichen erscheint von schneeigem Marmor der Tempel,
  Den des Buschettus Geist hoch in die Lüfte gethürmt...
Auch die Mär von der Säulen unsäglicher Last, die er aufhob
  Tief aus dem Grunde des Meers trägt zu den Sternen den Mann...
Die zu bewegen vermocht kaum tausend Joche der Stiere,
  Die kaum über des Meers Woge getragen der Kiel, —
Auf des Buschettus Wink, ein Wunder dem schauenden Auge,
  Mädchen, zu zehn geschaart, hoben im Spiele die Last.“

Der Vergleich mit Ulysses aus Dulichium hatte nach dem Vorgang von Vasari Viele veranlaßt, in Buschettus einen Griechen „aus Dulichium“ zu sehen. Man könnte in dem Namen eher einen deutschen Anklang (Busch) wahrnehmen, sowie in dem des zweiten Baumeisters **Rainaldus**,**) dessen eine große Inschrift in der Höhe der Façaden gedenkt mit den Worten:

---

*) a. a. O. p. 50. Ich kenne das Original nicht vollständig. Im Vasari stehen nur die zwei letzten Disticha, die auf dem Stein deutlich zu lesen sind:

Quod vix mille boum possent juga iuncta movere,
  Et quod vix potuit per mare ferre ratis,
Buschetti nisu, quod erat mirabile visu,
  Dena puellarum turba levavit onus.

Der Cav. del Borgo hat die sehr verletzte Inschrift herzustellen versucht; in der neuen florentinischen Ausgabe Le Monnier steht wenigstens das erste Distichon: Busketus jacet hic qui motibus ingeniorum
  Dulichio fertur prevaluisse duci.

**) Es ist die Zeit unmittelbar nach der Reihenfolge deutscher Päpste (s. p. 191 f.), eine Zeit, in welcher in Deutschland bereits die Dome von Hildesheim, Trier, Speyer u. s. w. erbaut worden waren. Ein Rainaldus war Operajo des Doms im 13. Jahrh. S. v. Rumohr, It. Forsch. II. p. 151.

Hoc opus eximium, tam mirum, tam pretiosum
.... Rainaldus prudens operator et ipse
Magister constituit mire, solerter et ingeniose.

Die Gesammtanlage mit dem größten Theil der Ausführung im Innern dürfte danach dem Buschettus zuzuschreiben sein, die jedenfalls spätere, glanzvolle Decoration dagegen des Aeußern dem Rainaldus.

Eigenthümlich im Vergleich mit Allem, was bis dahin die christliche Baukunst in Italien hervorgebracht, großartig und schön ist der Plan des Domes, wie er von weittragender Wirkung auf die spätere italienische Baukunst geblieben ist. Es ist eine fünfschiffige Basilica mit dreischiffigem, weitausladendem Transsept und dreischiffigem Chorabschluß, mit je einer halbkreisrunden Absis in Norden und Süden des Transsepts und in Osten des Chors, und einer Kuppel über der Kreuzung. Eine Krypta fehlt! Die ganze Länge von Westen nach Osten beträgt 301 F. 8 Z., die des Transsepts 225 F. 9 Z. Das Langhaus ist 101 F. 5 Z. br. (das Mittelschiff 41 F. 10 Z. br., 104 F. 2 Z. hoch), das Transsept 53 F. 11 Z. br. (sein Mittelschiff 23 F. 9 Z. br.). Dieser kolossale Bau steht auf einer Unterlage, die seinen Umriß im Allgemeinen wiederholt, die Kreuzform des Planes aber stärker ausdrückt und zu welcher ringsum 4 Stufen emporführen, die, einer Inschrift an der Südwestecke zufolge, von 1298—1300 ausgeführt worden sind und wohl die Beendigung des Dombaues bezeichnen. 40 monolithe Säulen von Granit (im Mittelschiff 31 F. 1 Z., in den Seitenschiffen 23 F. 10 Z. hoch) theilen das Langhaus in 5 Schiffe; 24 Säulen zählt das Transsept (beide Zahlen mit Einschluß der 4 starken Pfeiler, welche die Kuppel tragen). Säulen und Capitäle sind antiken Gebäuden entnommen und großentheils wohl Siegsbeute. Die Seitenschiffe haben nicht die gleichen

Breitenmaße unter sich: das innere der Nordseite ist beträchtlich schmäler, als das entsprechende der Südseite. Von Säule zu Säule sind im Mittelschiff und Transsept Rundbogen, in den Seiten Spitzbogen geschlagen, die auf starkem Abacus aufsitzen. Die Basen der Säulen haben das attische Profil. Das Mittelschiff hat eine flache Decke, die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben gedeckt. Ueber den Seitenschiffen ist eine Empore, die gegen das Innere mit Arcaden sich öffnet, die durch die ganze Kirche geführt sind und die eine offene Dachrüstung über sich haben. Die Vierung, über welcher die Kuppel errichtet ist, ist kein Quadrat, sondern ein Parallelogramm, so daß die Kuppel keine kreisrunde, sondern eine elliptische Basis hat; und da die Seiten des Tambours, auf dem sie ruht, von verschiedener Höhe sind, so neigt sie nach der einen (und zwar der südlichen) Seite. Die Pfeiler, welche in der Breite des Mittelschiffs und in der Gesammtbreite des Querschiffs auseinander stehen, sind in ersterer durch hohe Spitzbogen, im Querschiff durch eine von Säulen getragene und von der Galerie durchbrochene Mauer verbunden. Das ganze Innere ist an Wänden, Pfeilern und Bogen mit Lagen von abwechselnd dunkelgrünem und weißem Marmor bekleidet. An der Außenseite ist ringsum eine große Pracht und regellose Verzierungslust entfaltet. Das Mittelschiff des Langhauses wie des Transsepts erhebt sich über die Abseiten und ist mit einem flachen Giebeldach bedeckt; beide Seitenschiffe des Langhauses, nördlich und südlich, haben ein gemeinsames Dach. Bis zum Gesims dieses Daches ist die Außenseite in 2 Stockwerke getheilt, deren unteres Blendarcaden, deren oberes Pilaster, mit horizontalem Gebälk verbunden, decken. In den Bogenfeldern sind rautenförmige Verzierungen in Mosaik oder in Relief angebracht, das Ganze aber mit dunkelgrünen und weißen Marmorstreifen bekleidet. An der Außenseite der Mittelschiffe

sind wieder Blendarcaden angebracht. Was nun hier besonders auffallen muß, ist die gesuchte Unregelmäßigkeit. Weder Fenster noch Blendarcaden haben gleiche Zwischenweiten, noch gleiche Größe. Die Basis des Langhauses ist nicht horizontal, sondern bildet von Westen nach Osten eine Bogenlinie, deren höchste Höhe unter dem zweiten Fenster von Westen her ist. Die dunkeln Marmorstreifen gehen aber damit nicht, und nicht unter sich parallel, sondern steigen bald höher und fallen bald steiler ab. Ganz gegen den Gang der Streifen ist die Südseite des Langhauses an ihrem Westende niedriger, als am Ostende, die Nordseite aber wieder umgekehrt am Westende höher, als am Ostende. In Folge davon sind Bogen und Pilaster von ungleicher Höhe. Da aber die Mittelschiffwand ihre Arcaden unter sich gleich hoch hält, selbst aber gegen Osten an Höhe zunimmt, so folgt, daß jene, die im Westen fast an das Gesims stoßen, am Ostende ein leeres Stück Mauer über sich haben. Die gleiche Unregelmäßigkeit ist auch am Transsept und Chorabschluß durchgeführt. Das Aeußere der Absis ist besonders schön mit starken Halbsäulen und reich verzierten Bögen und Bogenfeldern und einer Arcadengalerie ausgestattet; ein Schmuck, der sich auch an der Façade wiederholt, wo über ähnlichen Arcaden, welche die 3 rundbogigen Portale einschließen, die Arcadengalerien in 4 Stockwerken sich wiederholen und somit die ganze Vorderseite wie eine durchbrochene Arbeit darstellen. Die Säulencapitäle korinthischer Ordnung, die Archivolten und Gesimse und alle Ornamente überhaupt sind mit soviel Geschmack und Verständniß der antiken Kunst ausgeführt, daß man die ganz barocke Regellosigkeit daneben und die Geschmacklosigkeit der zu bloßen Stumpfen verkleinerten Säulen an der zweiten und vierten Façadengalerie schwer begreift.*) Doch ergeht sich dieser wunderliche

*) S. die Abbildung in meiner „Vorschule" p. 111.

Kunstsinn noch weiter in den Nebengebäuden. — Das Battisterio S. Giovanni, mit Hülfe einer Collecte bei den reichen Bürgern Pisa's im J. 1153 von dem Baumeister Diotisalvi auf dem Domplatz der Westseite des Doms gegenüber erbaut,*) ist eine Rotunde, auf 3 sie rings und parallel ihrer Umfassungsmauer umgebenden Stufen ruhend, von 93 F. inn. Dm. und 176 F. Höhe mit einem von 4 Pfeilern und 8 Säulen umkränzten Mittelraume in dessen Mitte der achtseitige Taufbrunnen steht. Der mit Kreuzgewölben bedeckte Umgang hat eine Empore mit einer schwerfälligen Pfeilergalerie über sich; der Mittelraum ist mit einer hohen, kegelförmigen Kuppel überwölbt. Die Säulen mit ihren korinthischen Capitälen von Marmor sind von Granit und antik. Das Aeußere hat ein Untergeschoß mit rundbogigen Blendarcaden auf 20 starken Halbsäulen, zwischen denen Fenster und Thüren angebracht sind; das Hauptportal mit verzierter Laibung; ein zweites Geschoß mit einer leichten Blendarcaden-Galerie von Rundbogen mit Spitzgiebeln und darüber eine hohe Krönung im frühen Spitzbogenstyl. Das fast birnförmig gestaltete Dach über der Kuppel gehört einer spätern Zeit an. Das ganze kolossale Gebäude ist nicht lothrecht gebaut, sondern mit starker Neigung von Süden nach Norden.

Mit sehr viel stärkerer, entgegengesetzter Neigung von Norden nach Süden sehen wir neben dem östlichen Ende des Doms an dessen Südseite den berühmten schiefen Thurm, den Campanile von Pisa,**) stehen. Er ist 1174 von

---

*) An einem Pilaster rechts am Eingang steht: MCLIII mense aug. fundata fuit hec Ecclesia, und demselben gegenüber: Deotisalvi magister huius operis. Die Vollendung des Baus scheint einer spätern Zeit anzugehören, da an der südlichen Mauer der innern Galerie die Inschrift eingegraben ist: A.D.MCCLXXVIII edificata fuit de novo.

**) Abbildungen bei D'Agincourt a. a. O. sehr ungenügend; bei Cha-

Wilhelm von Innsbruck und Bonano von Pisa in cylindrischer Form auf einer Unterlage von 3 Stufen erbaut, im Ganzen 142 F. hoch, mit 6 Arcaden-Galerien über dem Untergeschoß, dessen Wandfläche mit Blendarcaden in der Weise des Doms und Baptisteriums belebt ist, und einem obern zurücktretenden, gleichfalls cylindrischen Abschluß mit Blendarcaden und einer Plattform. Die stets von Neuem aufgeworfene Frage, ob der Thurm absichtlich schief gebaut oder durch Senkung in die schiefe Lage gekommen, sollte eigentlich nur so gestellt werden: Ist der schiefe Thurm in Pisa bis zum dritten Stockwerk absichtlich schief gebaut? denn von da ab bis zum fünften lenkt die Richtungslinie von Süden nach Norden deutlich ein, und noch einmal von der fünften zur sechsten, den obern, noch mehr einlenkenden Abschluß (vom J. 1350 und vom Architekten Tommaso Pisano) nicht gerechnet, so daß die Mittellinie des Thurmes keine gerade, sondern eine viermal gebrochene, die Abweichung von der senkrechten nicht einfach mit 12 F. zu bezeichnen ist. Das um den Thurm im Laufe der Zeit aufgehäufte Erdreich ist jetzt weggenommen, der vielgegliederte, aus Rundstäben, Hohlkehlen und Platten zusammengesetzte Sockel mit den Stufen darunter ist ausgegraben. Der horizontale Umkreis der Ausgrabung veranschaulicht sehr deutlich die Abweichung der Parallellinien des Sockels von der Horizontale: man glaubt den Thurm vor sich im Umsinken begriffen zu sehen! Wo wäre wohl der Baumeister zu finden, der den Muth hätte, auf solcher durch einseitige Senkung bewirkten Unterlage von 3 Stockwerken noch 5 Stockwerke bis zur Höhe von 142 F. aufzurichten? Mußte er sich nicht sagen, daß mit jedem neuaufgesetzten Steine die Last

puy a. a. O. nicht bezeichnend, da er von der Nordseite aufgenommen ist. Bei seiner Senkung von Norden nach Süden ist nur die Aufnahme von Westen oder Osten wirklich belehrend.

sich vermehren und deshalb die begonnene Senkung fortsetzen müsse? Was auch könnte wohl die einseitige, ganz gleichmäßige Senkung veranlaßt haben, und wie wäre es möglich gewesen, daß die andere Seite ohne alle Beschädigung geblieben wäre? Nach alle diesem und vornehmlich im Hinblick auf die am Dom und Baptisterium vielfach und ganz unzweifelhaft bethätigte Absicht, sich von der Herrschaft der architektonischen Gesetze der Vergangenheit loszusagen, dieser etwas verworrenen Kundgebung des mittelalterlichen, romantischen Geistes, bin ich der Ansicht, daß der Thurm in schiefer Richtung begonnen worden und zugleich die das Gelingen des Wagstücks sichernden Fundamente erhalten habe, jedenfalls eines geringern Wagstücks als jenes gewesen wäre, auf einen so gesunkenen Bau neue Lasten zu setzen. Auch darf man nicht außer Acht lassen, daß der schiefen Thürme in Italien mehre sind und daß Torre d'Asinella und Garisenda zu Bologna schon 1109 und 1110 erbaut worden.

Uebrigens muß doch hinzugefügt werden, daß eine Baugruppe, wie diese Pisaner, zu der alsbald noch das Campo santo gefügt wird, isoliert auf einem freien, nur von fern mit Häusern umgebenen grünen Platze, namentlich wenn die untergehende Sonne die Marmorfelder vergoldet, einen Eindruck macht, wie schwerlich irgend eine andere Baugruppe auf Erden.

Der hier befolgte Baustyl wurde zunächst für mehre kleinere Kirchen in Pisa maßgebend, an denen namentlich die wechselnden Marmorstreifen, die Blendarcaden mit den Verzierungsrauten in den Bogenfeldern, die Portale mit den reichverzierten Architraven, darüber die Arcadengalerien übereinander, bei Bewahrung der basilikenartigen Anordnung des Innern hervortreten. Dahin gehören die Kirchen S. Frediano, S. Pierino, S. Martino, S. Pietro in vincoli, vornehmlich

aber S. Paolo Ripa d'Arno, eine dreischiffige Basilica mit Transsept, halbkreisrunder Chornische und Kuppel über der Kreuzung, 2 mal 5 antike Säulen und 2 viereckte Pfeiler theilen das Langhaus in 3 Schiffe, die sämmtlich offene Dachrüstung haben. Die Capitäle sind korinthisierend, die Basen attisch. Die Säulen, auch die 4 Pfeiler der Kreuzung sind durch Rundbögen verbunden, nur der (höhere) Triumphbogen ist spitzbogig. Die halbkreisrund abgeschlossenen Fenster sind eng und hoch. Die Façade hat 3 Arcadengalerien übereinander mit in Form und Stärke sehr verschiedenen Säulen, im Untergeschoß die üblichen, halbkreisrunden Blendarcaden, deren mittelste, höher als die andern, einen Bogen in Hufeisenform einschließt, der auf Pilasterstücken aufsitzt, die ein Gesims nebst Architrav zur Unterlage haben. Bei den Ornamenten zeigt sich Bekanntschaft mit normannischer Architektur. An den Seiten sind die Blendarcaden fortgesetzt; der Chorabschluß hat einen Giebel mit Säulchen ausgesetzt. — Im Garten hinter dem Chor steht eine Capelle mit achteckiger Grundform und achteckiger, massiver Dachpyramide, einem halbkreisrund überspannten Eingang, ähnlichen, jedoch dreitheiligen Fenstern mit kleinen Säulen und einer runden Oeffnung im Bogenfries, und dem Rundbogenfries unter dem Dachgesims; wie es scheint eine Grabcapelle vom Anfang des 13. Jahrhunderts.

Noch aus dem 12. Jahrhundert, und zwar vom Erbauer des Baptisteriums, Diotisalvi, ist San Sepolcro in Pisa, eine Heiligegrab-Capelle, auf achteckiger Grundlage. Der Mittelraum wird von 8 großen und hohen, kreuzförmigen, von glatten Spitzbogen verbundenen Pfeilern umschlossen und ist mit einer Kuppel gedeckt. Im Tambour und im Umgang sind kleine halbkreisrunde Fenster angebracht. Der Bogen des Eingangs hat ein korinthisierendes Blattornament und ruht auf Löwen. — Am Ge-

bäude ist die Inschrift eingegraben: Huius operis fabricator D̃s te salvet nominatur.

Von besonderer Bedeutung für die toscanische Baugeschichte dieser Zeit sind viele Kirchen in Lucca. Zunächst kommt hier eine Anzahl kleiner Kirchen in Betracht, bei denen im Gegensatz gegen den herrschenden Styl eine an die Antike reichende Einfachheit und eine wohlthuende Harmonie der Verhältnisse angestrebt wird. Die Anlage ist basilikenartig, wie gewöhnlich; eigenthümlich aber ist die Eintheilung der schmucklosen, doch schönen Façade mit kleinen, engen Fenstern, so daß die Mauermasse überwiegt; das Portal mit doppeltem Architrav oder Gesims und dem somit überhöhten Halbkreisbogen, beides mit äußerst vollkommenen, im rein-antiken Styl gezeichneten Verzierungen. Das Dach ist flach und demgemäß der Giebel der Façade, von der er durch kein Horizontalgesims getrennt ist und in welchem sich meist eine griechisch-kreuzförmige Oeffnung findet. Das Material sind weiße Marmorquadern, ohne vielen Mörtel zusammengelegt, durch schmalere Streifen, abwechselnd schwarz und weiß, unterbrochen. Dahin gehören S. Alessandro mit antiken Säulen und Capitälen, die wahrscheinlich noch dem Bau des 11. Jahrhunderts angehören; S. Salvatore mit zwei Eingängen, aus dem 12. Jahrhundert. Andere kleine Kirchen der Zeit haben sich im 13. Jahrhundert an der Vorderseite mit den beliebten Arcaden-Galerien herausgeputzt, so S. Giulia, S. Maria Forisportam, S. Pietro Somaldi, SS. Vincenzo ed Anastasio, G. Giovanni mit dem Battisterio ꝛc. Von den großen Kirchen hat S. Frediano*) den Galerienschmuck an der Façade und dem Chor erhalten, aber mit Architraven anstatt der Bogen. In ausschweifendster Weise

*) Abbildung bei G. Knight, 16.

ist das System bei S. Michele*) durchgeführt, wo der obere Abschluß der Façade mit einer Mauer in ganzer Breite des Mittelschiffs und mit 2 Arcadengalerien frei über den First des Mitteldaches emporragt, so daß er mit eisernen Stangen an diesem befestigt werden mußte. Die Arcadengalerien befolgen das häßliche System, der Dachlinie sich zu bequemen und somit gegen beide Seiten von der Mitte aus immer niedriger zu werden und immer kleinere Säulen zu haben. Dazu kommt ein zweiter Mißgriff, die Arcaden so zu ordnen, daß nicht ein Bogen, sondern eine Säule die Mitte bildet, was besonders unter dem Giebel unangenehm auffällt. Uebrigens ist bei dieser Kirche der Versuch gemacht, den Glockenthurm in unmittelbare Verbindung mit ihr zu bringen, indem er über dem südlichen Transsept aufgebaut ist, über welches er sich mit 4 viereckigen Stockwerken und einer Zinnenbekrönung erhebt.

Die ansehnlichste Kirche zu Lucca ist S. Martino,**) dem Schutzpatron der Stadt gewidmet, vom Bischof Anselmus Badagius, dem nachmaligen Papst Alexander II.***) im J. 1060 gegründet und 1070 eingeweiht mit einer Façade von 1204, als deren Baumeister die Inschrift einer Rolle in der Hand einer Figur, neben der letzten Säule der Galerie rechts, Guidetto rühmt.†) Die Kirche ist dreischiffig, mit vortretendem zweischiffigem Transsept, halbkreisrundem Chorabschluß, Rundbogenwölbungen (einen 1308 hinzugefügten Spitzbogen ausgenommen) und einer ornament- und figurenreichen Vorhalle an der Westseite, nebst Arcadengalerien darüber.

*) Abbildung bei G. Knight II, 14.

**) Abbildung bei Grueber a. a. O. I. 5. Chapuy a. a. O. 216. 295.

***) Nach einer vorhandenen Inschrift: Mille que sex denis templum fundamine iacto lustro sub bino sacrum stat fine peracto.

†) Condidit electi tam pulcras dextra Guidetti MCCIV.

Gehen wir in die benachbarten Städte, so begegnen wir ähnlichen Kirchenbauten überall, im Großen, wie im Kleinen. Der Dom von Volterra mit seiner Façade von 1254; das Baptisterium von 1252 sind Beispiele des Pisaner Styls; in Pistoja kehrt er an den Kirchen S. Andrea, S. Giovanni fuoricivitas, S. Paolo u. a. wieder, vornehmlich bei der Kathedrale S. Jacopo,*) deren viereckiger Glockenthurm in drei Stockwerken übereinander Säulenarcaden hat, nach Weise des Campanile von Pisa. — In wunderlichster Ausartung sehen wir diesen Styl an der Façade von S. Maria della pieve zu Arezzo,**) die sich als eine rechtwinkelige Mauer mit drei Säulengalerien über den Mauerblenden des Untergeschosses vor die drei Schiffe legt, ohne auf deren obern Abschluß die mindeste Rücksicht zu nehmen, ein Werk des Marchionne vom J. 1216.

Auch nach Corsica soll sich dieser romanisch-toscanische Styl verpflanzt haben.***)

Die Monumente von Florenz zeigen den toscanisch-romanischen Styl in etwas abweichender Weise. Hier gewinnt der nationale Formensinn über die romantischen Neigungen das Uebergewicht, und namentlich wird der Willkür nicht so freies Spiel mit architektonischen Gesetzen gelassen.

Der noch alljährlich mit großen Festlichkeiten gefeierte Schutzpatron von Florenz ist der Täufer Johannes; ihm war die Hauptkirche gewidmet, die indeß dieß ihr Vorrecht zu Anfang des 12. Jahrhunderts an die hinter ihr stehende Kirche S. Reparata abgab, welche ihrerseits zu Ende des 13. Jahrhunderts

*) Abbildung bei Gailhabaud, l'arch. du V—XVII siècle, 96.

**) Abbildung bei G. Knight 32. II. 17.

***) S. Kugler a. a. O. II. d. 56, der sich auf P. Mérimée, notes d'un voyage en Corse beruft.

dem jetzigen Dome wich. Die Kirche des Täufers aber verwandelte sich in das Baptisterium, wie es noch steht. Sichere Nachrichten über den Beginn des Baues fehlen;*) allein was man früher über seinen römischen, dann longobardischen Ursprung angenommen, ist von der Baugeschichte aufgegeben und trifft wenigstens nicht das gegenwärtige Gebäude, das im Laufe des 11. Jahrhunderts entstanden und vollendet zu sein scheint, da um 1150 die Laterne auf seine Kuppel aufgesetzt worden.**) Der Grundplan ist ein Achteck von 78 F. im Dm. An jeder Seite stehen 2 Säulen korinthischer oder compositer Ordnung zwischen 2 gleichverzierten Pfeilern, ähnlich wie beim Pantheon in Rom, das man wahrscheinlich als Vorbild der Anordnung im Auge gehabt hat, und tragen über einem horizontalen Gebälk eine Galerie mit 3 rundbogig überspannten Doppelöffnungen zwischen 4 Pilastern an jeder Seite, die wiederum ein horizontales Gebälk tragen nebst einem niedrigen Mauerstück mit Fenstern, über welchem mit 8 Seiten die Kuppel sich bis gegen 103 F. hoch steil erhebt. Die Säulen sind antik und von ungleicher Länge und Stärke. — Am Aeußern muß vor Allem der Widerspruch des ziemlich flachen Daches mit dem sehr hohen innern Kuppelgewölbe auffallen, der die Folge der über die Höhe der innern Umfassungsmauer in 3 Stockwerken emporgeführten äußern ist. Das ganze Aeußere ist in üblicher Weise mit verschiedenfarbigem Marmor bekleidet, jedoch nicht in Streifen, sondern nach geometrischen Figuren zwischen Pilastern, die im untern und obersten Stockwerk horizontal, im mittlern durch Bogen verbunden sind, eine Arbeit, die mit ziemlicher Sicherheit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zugeschrieben wird,

*) Vgl. Richa, le chiese fiorentine T. V. u. VI. — Abbildung bei D'Agincourt a. a. O. Taf. 63 (11. 12.) — G. Knight, Taf. 10.

**) Kugler a. a. O. II. p. 58.

während Vasari sie ohne allen Grund dem Arnolfo, dem um 100 Jahre jüngern ersten Baumeister des Domes, zugeschrieben hat.*) Das Baptisterium hat 3 Portale (im Norden, Süden und Osten). Das östliche Portal ist bei der Umwandlung der Kirche in ein Baptisterium entstanden und dafür an die Westseite eine rechtwinkelige Absis mit dem dahin verlegten Hauptaltar erbaut worden.

Neben dem Baptisterium muß als das hierhergehörige bedeutendste Baudenkmal die Kirche S. Miniato da Monte bei Florenz genannt werden.**) Das sehr alterthümliche Aussehen dieser Kirche hat bis vor Kurzem die Angabe des Vasari u. A.***) aufrecht erhalten, sie sei im J. 1013 mit Unterstützung von Kaiser Heinrich und Kunigunde erbaut worden. Die Geschichte der Baukunst verwirft aus innern Gründen diese Meinung,†) da die architektonische Durchbildung, wie sie in S. Miniato zu Tage tritt, zu jener Frühzeit nicht stimmt. Es ist eine dreischiffige Basilica ohne Transsept, mit weit in das Langhaus vortretender hoher Krypta und einem deßhalb sehr hohen Chorraum mit halbkreisrunder Absis. Der ganze innere Raum, 157 F. l., 66½ F. br. (das Mittelschiff 31½ F. br.), ist in 3 Felder getheilt, die das Quadrat in der Längenrichtung etwas überschreiten; 3 mal 2 weiße Säulen wechseln mit 2 mal 2 graugrünen Pfeilern, die aus je 4 Halbsäulen zusammengesetzt und so eingeritzt sind, als beständen sie aus einzelnen Stücken, haben

*) Vasari, D. A. I. p. 74. Er hat dafür keine andere Quelle, als die Bemerkung des Giov. Villani, eines florentinischen Geschichtsschreibers aus Arnolfo's Zeit (Lib. VIII. c. 3), die diesem aber nur eine Restauration der Pilaster zuschreibt.

**) Abbildung bei D'Agincourt, Taf. 25 (20—28). — G. Knight, Taf. 33. 34. — Gailhabaud, Denkm. d. Bauk. II, 44. 45.

***) Vasari, D. A. I. p. 36. — Manni, Dom., Sigilli Tom. IX. p. 107. Descrizione della chiesa di S. Miniato.

†) Burckhardt, Cicerone S. 101.

antike oder korinthisierende Capitäle der Bauzeit mit starken Deckplatten und attischen Basen nebst Plinthen. Die von Säule zu Säule und Pfeiler geschlagenen Bogen haben eine feine Gliederung, wie auch das darüberhin geführte horizontale Gesims. Die innern Halbsäulen der Pfeiler sind über die Bogen bis zum Gesims emporgeführt und dienen großen, über das Mittelschiff gesprengten Bogen zum Stützpunkt, das außerdem offne Dachrüstung hat. — Ueber wenige Stufen steigt man zur siebenschiffigen Krypta hinab, die gegen die Kirche offen, auf 36 Säulen ihre Kreuzgewölbe trägt. Aus jedem Seitenschiff führen 16 Stufen zum Chor hinauf. Da die Anordnung der Säulen und Pfeiler in Betreff ihrer Stärke und ihres obern Abschlusses auf diese Erhöhung keine Rücksicht genommen hat, dieselben vielmehr durch den Fußboden des Chors bis zum Fußboden der Krypta durchgeführt sind, so haben sie hier oben ein viel zu kurzes Verhältniß des Durchmessers zur Höhe. In der Wand der Absis sind 5 halbkreisrunde Blendarcaden mit vorgesetzten schlanken Säulen angebracht; darin sind rechtwinkelige Nischen mit durchscheinenden Alabasterwänden eingefügt. Die Seitenschiffe des Chors schließen im rechten Winkel. Die Chorschranken, mit der zur Rechten anstoßenden, von ihnen und von 2 Säulen getragenen Kanzel mit feinausgearbeiteten Marmor- und musivischen Ornamenten, zum Theil sehr im antiken Styl, stammen vom Anfang des 13. Jahrhunderts und dürften ganz gleichzeitig sein mit dem mosaicierten Fußboden der Kirche, der die Jahrzahl 1207 trägt. — Die Façade, deren Bauzeit man früher von der der Kirche getrennt, ist doch mit ihr ganz aus Einem Guß. Bei ihr tritt ein strenger architektonischer Sinn mit Klarheit symmetrischer Anordnung deutlich hervor. Das Wechselspiel von grünen und weißen Marmorplatten ist benutzt, um mancherlei geometrische Figuren, Quadrate, Oblonge, Dreiecke, Zirkel &c.

hervorzubringen. 5 Blendarcaden von 6 römisch-korinthischen, cannelierten Halbsäulen getragen, nehmen das Untergeschoß ein. Durch die mittelste und die beiden äußersten führen die rechtwinkelig abgeschlossenen Eingänge; die andern beiden haben gleichhohe fenster- und nischenartige Füllungen. Ein breiter Fries zieht sich über die ganze Façade und über ihm erhebt sich, ohne Verbindung mit dem Untergeschoß, gleich einem kleinen Tempel, die Vorderseite des die Seitenschiffe überragenden Mittelschiffs. 4 Pilaster antikrömischer Art tragen das Gesims und schließen in der Mitte ein rechtwinkeliges Fenster mit flachdreieckigem Giebel und Halbsäulen, sowie einem gleichzeitigen Mosaikbild darüber, zu beiden Seiten aber je ein Rad und 2 Parallelogramme in buntem Marmor ein. Ueber dem Gesims schließt ein flacher Giebel ab, hat aber noch eine kleine Blendarcaden-Galerie zwischen sich und dem Gesims. Die beiden rechten Winkel zwischen dem Ober- und dem Untergeschoß füllen an jeder Seite ein rechtwinkeliges Dreieck aus, dessen Hypothenuse der Dachlinie der Seitenschiffe folgt. — Kirche und Kirchhof sind jetzt Begräbnißplatz.

In dieselbe Zeit gehört die Apostelkirche, eine dreischiffige Basilica mit Altarnischen an jedem Joch der Seitenschiffe, halbkreisrunder Absis, 2 mal 6 Säulen mit theilweis antiken, römisch-korinthischen Capitälen, attischen Basen und niedrigen Plinthen; jeder Säule gegenüber ein Pilaster von gleicher Form. Die Decke war ursprünglich flach; die Seitennischen links sind tiefer als die entgegengesetzten. An der Façade Blendarcaden und wechselnde Marmorstreifen.

Dieselben architektonischen Merkmale zeigt auch die kleine Kirche der Badia auf dem Wege nach Fiesole; sie ist einschiffig mit Transsept und Seitennischen; ein Theil nur der

Façade hat die übliche Marmorbekleidung, 3 Blendarcaden ꝛc. ganz in der Weise von S. Miniato und Degli Apostoli.

Auch den Dom von Prato muß man hierher rechnen, eine dreischiffige Basilica mit 2 mal 6 sehr starken Säulen, mit Querschiff und rechtwinkeligem Chorschluß. Pfeiler, Säulen und Bogen sind von abwechselnd schwarzen und weißen Marmorstücken zusammengesetzt.

### 4. Rom und der Kirchenstaat.

Beim Hinblick auf die geschichtlichen Ereignisse und culturhistorischen Zustände im Kirchenstaat können wir auf bedeutende Kunstdenkmale der Zeit nicht wohl rechnen. In Rom selbst ist wenig geschaffen worden und den Bauten außerhalb fehlt ein einheitliches Gepräge, so daß wir bald an Byzanz, bald an die Lombardei und Toscana, auch wohl an Süditalien erinnert werden.

Als ein Denkmal der Verwirrung und Verwilderung von Begriffen und Vorstellungen jener Zeit steht in Rom noch der Rest eines Wohnhauses „Casa di Crescenzio" (auch fabelhafter Weise Casa di Pilato genannt*), ursprünglich ein befestigter Thurmbau aus Backsteinen vom Anfang des 11. Jahrhunderts, dessen kahle Mauern mit willkürlich zusammengestellten Fragmenten antiker Baukunst ohne den mindesten Verstand aufgeputzt sind. Ueber der von Halbsäulen eingefaßten Thüre ragen Kragsteine weit vor. Architrav und Fries des Gebälks verschwinden vor dem weitvorspringenden Gesims, eine Anordnung, die sich dreimal übereinander wiederholt, wobei das vorspringende Gebälk immer durch Kragsteine gehalten wird. Laubwerk, allerhand Menschen- und Thierfiguren, alles antike Marmorstücke,

*) Abbildung bei D'Agincourt Taf. 34. Vgl. Bunsen, Beschreibung Roms III. p. 391.

sind ohne Ordnung zu diesen Gesimsen zusammengefugt. Ueber dem dritten Gesims, am Sockel der Brustwehr, sieht man antike Marmorrosen. Der Gründer des Hauses war, nach der noch erhaltenen Inschrift, Nicolaus, der Sohn des Crescentius, jenes berühmten Empörers gegen die kaiserliche Oberherrschaft Otto's III., den dieser vor der Engelsburg, in der er sich festgesetzt hatte, als Hochverräther hatte aufhängen lassen. Die Inschrift aber besagt: „Nicolaus der Große, der Erste von den Ersten stammend, erbaute dieses himmelhohe Haus, nicht aus eitler Ruhmbegier, sondern um Romas alten Glanz zu erneuern." Freilich ein sehr mißglückter Versuch!

Der Ungunst der Zeiten ungeachtet sah doch Rom ein großes Bauwerk entstehen. Die Geschichte der Kirche S. Clemente ist noch nicht völlig aufgeklärt; da aber die Wandmalereien in der jetzt unterirdischen Kirche nicht weiter, als ins 9. Jahrhundert reichen, so ist wohl die Annahme eines Neubaues gerechtfertigt, wie wohlerhalten auch die Unterkirche sich zeigt. Demnach ist die Kirche, wie sie (mit Ausnahme von Restaurationen und Zuthaten des 15. und 18. Jahrhunderts) gegenwärtig dasteht, als ein Werk vom Anfang des 12. Jahrhunderts anzusehen, unter dem Presbyter Anastasius (1099—1118) errichtet. Jedenfalls muß die Inschrift, die sich auf dem Bischofstuhl befindet,*) auf das ganze Presbyterium nebst den Mosaiken der Tribune bezogen werden, da dasselbe erhöht ist und die Säulen, die in der Flucht des Mittelschiffs stehen, auf 3 F. Höhe ummauert hat. Der von 3 Seiten mit Schranken umgebene Chor nebst den beiden Kanzeln (für Evangelium und Epistel) scheint noch einem ältern Bau anzugehören; wenigstens ist die Arbeit daran roher, als am Presbyterium, das von dem-

*) Anastasius Presbyter S. Clementis hoc opus fecit. Abbildung bei Gutensohn a. a. O. Taf. 32—34.

selben durch einen ungefähr 5 F. breiten Zwischenraum und von dem Langhaus überhaupt durch eine mannshohe Schranke getrennt ist. In der Mitte des Presbyteriums steht der Altar unter einem auf 4 weißen Marmorsäulen ruhenden Tabernakel; das Sacramenthäuschen am Pfeiler rechts ist vom Jahr 1290. Der Bischofstuhl des Anastasius ist von weißem Marmor und steht auf 4 Stufen; seine Sitzplatte ist — wie fast alles Architektonische in der Kirche — aus antiken Fragmenten ohne Wahl zusammengesetzt. Das Ganze macht in Verbindung mit den Mosaiken der Absis einen im Ganzen würdigern Eindruck, als andere gleichzeitig in Rom und seiner Umgebung ausgeführte Bauwerke.

Der Porticus von S. Lorenzo vor dem Thor, unter Honorius III. 1216 erbaut; einzelne Reste der von Paschalis II. im Jahre 1111 neuerbauten Kirche SS. Quattro Coronati und hie und da einige kleine Bauveränderungen gehören in diese Zeit. Am meisten hat die Kirche SS. Giovanni e Paolo im Garten der Passionisten romanischen Anklang, namentlich mit ihrer Arcadengalerie um den äußern Chorabschluß aus dem 13. Jahrhundert.

Wir haben gesehen, wie bei dem immer tiefern Verfall moralischer wie physischer Kräfte die Klöster in Italien, vornehmlich in Rom Zufluchtstätten wurden für das aus den Stürmen der Welt sich rettende Leben und wie hier von wenigen gotterfüllten Seelen das Saamenkorn des Evangeliums treulich bewahrt und gepflegt wurde; gleicherweise finden wir gerade in Klöstern aus dieser trüben Zeit Denkmale höchst erfreulicher Kunstleistungen: das sind die s. g. Kreuzgänge, offne um die Klostergärten gelegte Hallen. Schon der Klosterhof von S. Lorenzo vor den Mauern, aus dem 12. Jahrhundert, gehört zu den schönern Anlagen der Art; aber von ganz besonders

malerischen Reizen sind die Klosterhöfe von S. Paolo und vom Lateran.*) Das Verdienst, der verarmten Zeit neue Gaben der Schönheit dargebracht zu haben, gehört der römischen Künstlerfamilie der Cosmaten,**) auf die wir bei Gelegenheit der Bildnerei und Malerei zurückkommen werden, durch welche zu Ende des 12. und zu Anfang des 13. Jahrhunderts viele Altäre, Chorschranken, Ambonen, Osterkerzen ꝛc. mit musivischen Ornamenten ausgestattet wurden. Zu ihnen (vielleicht nur als Schüler) gehören die beiden Künstler Petrus und Johannes, die sich selbst als die Urheber des Klosterhofs von S. Paolo nennen, der von 1193 bis 1241 erbaut worden. Er gehört mit dem des Laterans, der muthmaßlich denselben Künstlern seine Entstehung verdankt, zu den reizendsten Denkmalen italienisch-romanischer Baukunst. Der viereckte Garten hat einen nach demselben offnen, gewölbten Umgang. Auf der Mauerbrüstung, die den Garten einschließt, stehen (an der kürzern Seite 5, an der längern 6) Pfeiler mit Vorlagen und zwischen ihnen immer 4 nach der Mauerdicke gekoppelte Säulenpaare, die durch Rundbogen verbunden, die Mauern der obern Klosterräume tragen, von denen sie durch ein vielgegliedertes Gebälk gesondert sind. Die Säulen von sehr schlanken Verhältnissen, abwechselnd glatt, canneliert, gewunden, aus Doppelstäben gedreht, haben attische (oft verdoppelte) Basen, korinthische und korinthisierende Capitäle zierlichster Form; die Bogen sind fein gegliedert, stellenweis mit geometrischen Figuren und Bandverschlingungen musivisch verziert, wie der Fries über ihnen; das mit Pflanzenornamenten,

---

*) Abbildung bei D'Agincourt T. 30 ff. Gailhabaud a. a. O. Lief. 53.

**) K. Witte im Kunstblatt v. 1825 p. 41. C. Promis, notizie epigrafiche degli artefici marmorarii romani dal secolo X—XV. — Gaye im Kunstblatt 1839.

Löwenköpfen u. A. relifierte Gesims ruht auf Tragsteinen rein antiker Form. Regelrechte Ordnung, strenge Symmetrie, wohlthuende Harmonie bei aller Mannichfaltigkeit der Formen und der Pracht und dem Reichthum der Verzierungen beherrschen das Ganze und geben ihm ein höchst malerisches Gepräge, wie sie es zu einem der annehmlichsten Ruheplätze in dem Getreibe der Welthauptstadt machen. — Dasselbe gilt, wie bereits angezeigt, von dem gleichzeitigen Klosterhof des Laterans, der sich von dem der Paulskirche vornehmlich durch seine Anlage in rein quadratischer Form unterscheidet; nicht minder auch von dem Klosterhof von S. Scholastica in Subiaco, urkundlich von den Cosmaten 1235 erbaut.

Außerhalb Roms ist das hierhergehörige bedeutendste Gebäude des (ehemaligen) Kirchenstaates, der Dom von Ancona,*) wahrscheinlich von 1097 bis 1128 erbaut, 1189 vollendet, mit Zusätzen aus dem 13. Jahrhundert, welche letztere vielleicht die Angabe des Vasari veranlaßt haben, daß das ganze Gebäude ein Werk des Margheritone von Arezzo sei.**) Es ist eine dreischiffige Kirche mit dreischiffigem Transsept auf der Grundlage des griechischen Kreuzes (mit dem spätern Zusatz eines rechtwinkeligen Chorabschlusses) mit einer Krypta an der Nord- wie an der Südseite des Transsepts, halbkreisrunden Absiden darüber und einer Kuppel über der Kreuzung, von 4 kreuzförmigen Pfeilern getragen, die in Norden, Süden und Westen je 2 mal 2 weit-, in Osten je 2 mal 3 enggestellte Säulen neben sich haben. Die Säulen haben Capitäle von antikisierend ionischer oder com-

*) Abbildung bei D'Agincourt Taf. 25 (35—39), 67 (10), 68 (21), 69 (28). G. Knight, II, 1. Chapuy, Italie monumentale et pittoresque pl. 36.

**) S. G. Knight a. a. O. — Vasari, D. Ausg. I. p. 130. Ausg. Le Monnier I. p. 308. — Ricci, memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona.

positer Form, die Kuppel ist gerippt, die Bogen, die sie tragen, sind spitzbogig, wie denn auch außen am Tambour spitzbogige Mauerblenden angebracht sind. Sonst herrscht an der äußern Decoration der lombardische Styl mit Lessinen und Rundbogen vor und nur die Halle vor dem Hauptportal ist im gothischen Styl und aus späterer Zeit.

Soll ich noch an einige Baudenkmale der Zeit und Gegend erinnern, so müßte ich das schöne Rundbogen-Portal am Dom von Fuligno anführen; auch den Dom von Spoleto, der gegen Ende des 12. Jahrhunderts vollendet war; den Dom von Assisi mit seiner Krypta von 1028; die Doppelkirche S. Flaviano in Montefiascone von 1030; ein Beispiel von absoluter Verspottung aller Symmetrie mit großen und kleinen, Halbkreis- und Spitzbogen durcheinander.*) — S. Lorenzo und S. Angelo in Spada in Viterbo, eine Säulenbasilica mit romanisch-phantastischen Capitälen; S. Maria di Castello in Corneto,*) 1121 gegründet, 1208 geweiht; u. a. m.

Von besonders feiner Ausführung der Details sind die beiden Kirchen S. Pietro und S. Maria zu Toscanella,**) letztere 1206 geweiht; Säulen, Bogen, Gesimse entschieden romanischen Styls; an der Façade ein etwas vortretendes Portal mit gegliederter Laibung und Bogenbildung, ein Radfenster darüber; bei S. Pietro (in schönerer Ausführung) eine Arcadengalerie mit Consolengesims über dem Portal, ein reicher decoriertes Radfenster, Blendarcaden mit schlanken Säulen zu beiden Seiten.

*) Abbildung bei D'Agincourt Taf. 36 (14. 15). Meine „Vorschule" p. 106.

**) Abbildung bei G. Knight I, 36, 12. II, 16. Gailhabaud, Denkm. d. Bauk. 31.

## 5. Unteritalien und Sicilien.

Wenn wir in Apulien, Calabrien, Campanien und Sicilien auf die Zeugen einer schon sehr frühzeitig entwickelten Kunstthätigkeit stoßen, so wird uns dieß nicht wundernehmen, sobald wir uns erinnern, daß hier griechische Herrschaft sich länger als im übrigen Italien erhalten; daß an die Stelle der Byzantiner das phantasievolle Volk der Araber trat; danach von den thatenlustigen Normannen abgelöst wurde, bis die Hohenstaufen die weit vorangeschrittene deutsche Bildung dahin trugen; aber ebensowenig räthselhaft ist es, daß von da, namentlich von Sicilien, auf das übrige Italien nur eine schwache Rückwirkung sichtbar ist, da bei dem Zusammenwirken der genannten Culturelemente dort gerade das national-italienische (antike) nur in geringem Maße vertreten ist. Inzwischen ist die Basiliken-Anlage mit oder ohne Transsept, mit oder ohne Kuppel, vornehmlich mit sehr geräumigen Krypten, für das Kirchengebäude vorherrschend geblieben. Bei der Wahl architektonischer Formen, Gliederungen und Verzierungen machen sich byzantinische, arabische, normannische und deutsche Einflüsse geltend und zwar nicht nacheinander, sondern großentheils gleichzeitig, wie denn gerade unter Roger II. und Friedrich II. arabische und byzantinische Künstler sehr beschäftigt gewesen sind. Auch durch den Abt Desiderius von Montecassino, nachmaligen Papst Victor III., wurden byzantinische und saracenische Künstler nach Italien gezogen, um die von ihm im J. 1066 neuerbaute Kirche seines Klosters musivisch auszuschmücken und die italienische Kunst aus ihrem Todesschlaf zu wecken. Er ließ Erzthüren für die Kirche aus Constantinopel kommen, gab dem Altar eine Pala mit Emaillemalereien (Geschichten des H. Benedict), erbaute einen Kreuzgang nebst dem Capitelsaal und erwies sich überhaupt als einen warmen

Kunstfreund, in welchem Bestreben auch sein Nachfolger, der Abt Odalricus, denselben Eifer zeigte.

Sehr bedeutende Baudenkmale der Zeit haben sich in Apulien*) erhalten, vornehmlich Säulenbasiliken mit stark vortretendem Transsept, oft mit unmittelbar daranstoßenden Absiden. S. Niccolo zu Bari,**) 1097 vollendet, 1103 eingeweiht, dreischiffig, mit Säulen ohne Basen, verschieden an Höhe und Stärke, mit riesigen Aufsätzen über korinthischen Capitälen. In der Mitte zwischen den Säulen stehen, wahrscheinlich in Folge einer spätern Anordnung, Pfeiler mit Halbsäulen, vor einigen der Säulen eine andere freie Säule, von denen, zu größerer Sicherheit der Wände, Bogen über das Mittelschiff geschlagen sind, an dessen Oberwände eine Arcadengalerie in der Höhe dieser Bogen angebracht ist. Die halbkreisrunde Absis liegt in einem rechtwinkeligen Abschluß. Die Krypta ist groß und weit, hat 9 Schiffe mit 26 Säulen spätromanischen Styls. Das Tabernakel über dem Altar ist vom Abt Eustasius, der von 1105 bis 1123 regierte. Die Lessinen an der Façade steigen von starken Säulen auf; die Säulen des Portals stehen auf Löwen und werden sammt diesen von Consolen getragen. — Der Dom zu Bari vom J. 1034 (nach verschiedenen Restaurationen neugeweiht 1292) ist eine Basilica mit Transsept und Kuppel, außen mit Blendarcaden, kleinen Säulengalerien darüber und mit Arcadenfenstern, dazu einem reichumrahmten Chorfenster, an

*) Das Hauptwerk zur Kenntniß derselben ist: H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst in Unteritalien, herausg. von v. Quast. Dresden 1860, wo die hier aufgeführten Denkmale in trefflichen Abbildungen zu finden sind. — Außerdem: Duc de Luynes, recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison du Suabe dans l'Italie meridionale, texte par Huillard-Bréholles, dessins par Baltard.

**) G. Knight Taf. 39.

dessen Ecken schlanke Säulchen den äußersten Bogen tragen und von Elephanten gehalten werden; eine eigenthümliche Verzierung, die auch an dem Bischofstuhl in S. Sabino zu Canosa vom J. 1098 vorkommt, als dessen Künstler sich „Romoaldus“ angibt. — Entschieden tritt arabischer Geschmack zu Tage an dem neben S. Sabino erbauten, mit einer Kuppel überwölbten Grabdenkmal des im J. 1111 gestorbenen Normannenfürsten Boemund. — Auch S. Gregorio zu Bari hat eine ähnliche Anordnung, doch ohne Transsept.

Sehr beachtenswerth ist die Kathedrale von Troja, begonnen 1093, gefördert unter Bischof Wilhelm 1105 mit Herbeiführung heiliger Reliquien, eine dreischiffige Basilica mit weitausladendem Transsept und halbkreisrunder Absis. 2 mal 6 runde Säulen scheiden das Mittelschiff von den sehr schmalen Seitenschiffen. Die Blendarcaden mit den eingeschlossenen Rauten und Scheiben erinnern an Pisa, wie die musivische Ausschmückung der Façade und das Radfenster an toscanische Architektur überhaupt. Das Portal ist rechtwinkelig oben abgeschlossen, hat aber einen Halbkreisbogen über sich und über diesem einen zweiten, der mit den Blendarcaden in Verbindung steht. Die Bronzethüren zeichnen sich durch ihre barock-stylisierten Figuren, Drachen und Löwenköpfe aus. Hohe Pilaster mit korinthischen Capitälen stützen ein reichverziertes Gesims, das in der Weise von S. Miniato bei Florenz das Obergeschoß von dem untern ohne Vermittelung scheidet. Jenes macht einen sehr wenig künstlerischen Eindruck. Das große Radfenster in der Mitte wird von einem von Pilaster zu Pilaster getragenen Bogen überspannt, der in den von den Dachlinien des Mittelschiffs gebildeten flachen Giebel einschneidet. In fast gleicher Höhe und gleicher Richtung der Dachlinien setzen sich an beiden Seiten nach einem kurzen Absatz die Seitenschiffwände mit je einer senkrecht halbierten

Blendarcade an. — Aehnlich ist die Kirche von Foggia, eine Basilica mit starken Pfeilern vom J. 1179; auch von S. Maria in Siponto, von 1117, von der übrigens nur noch die Krypta und die Mauern des Erdgeschosses stehen; die berühmte Grottenkirche Monte St. Angelo bei Manfredonia mit ihren Bronzethüren von 1076, ihren spitzbogigen Wandnischen, rundbogigen Galerien darüber, byzantinischen und arabischen Verzierungen und einer hohen kegelförmigen Kuppel.

Die Kathedrale von Otranto aus dem 12. Jahrhundert ist besonders wegen ihrer Krypta merkwürdig, die durch 46 Säulen in 9 Schiffe getheilt wird, und wegen der Mosaikfußböden der Oberkirche von 1163 bis 1166 mit sehr verworrenen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament. — Der Dom zu Ascoli hat eine Krypta im Styl des 11. Jahrhunderts mit Säulen, deren Würfelcapitäle gar nicht oder convex abgerundet sind; das Baptisterium daselbst, unten viereckig, oben achteckig, mit byzantinischem Anklang.

Ferner gehören hieher die Kirche SS. Niccolo e Cataldo von 1180, zu Lecce von San Pellino von 1124, mit überwiegenden Mauerflächen, Blendarcaden und Rundbogenfriesen.

S. Clemente am Pescara, gestiftet von Kaiser Ludwig 872, zerstört von den Saracenen zu Anfang des 10. Jahrhunderts, hergestellt 1176 durch den Abt Leonas, eine dreischiffige Basilica mit vortretendem Transsept und einer unmittelbar sich anschließenden Absis. An der Westseite eine in phantastischer Weise reich ausgestattete Vorhalle. Von den 3 Arcaden derselben ist die mittlere größer und rundbogig; die Nebenarcaden sind glattspitzbogig. In der Mitte der Zwischenpfeiler stehen Säulen auf Löwen; über den Säulen schlanke Säulchen die lessinenartig zu dem spitzbogigen Bogenfries aufsteigen. Die 3 Portale sind mit hufeisenförmigen Bogen überspannt, die auf Pilastern und Säulen

aufsitzen; die Nebenportale sind einfach, aber das mittlere ist reich im antik-römischen Styl verziert, namentlich mit einer Art Akanthusblätter, die auch an deutschen Kirchen des Uebergangstyls (Freiberg i. E., Bamberg ꝛc.) vorkommt. Die Bogenfelder sind mit Reliefs ausgefüllt, deren Bearbeitung sehr weit hinter den mit besonderer Schärfe ausgeführten Ornamenten, selbst den Drachen und Harpyen, zurücksteht. Im Innern ist besonders die Kanzel aus dem 12. Jahrhundert bemerkenswerth, die auf 4 Säulen ruht und vielfach verziert ist, sowie das Tabernakel über dem Altar aus derselben Zeit.

Eine Umwandlung des Baustyls trat zur Zeit und unter dem Einfluß Friedrichs II. ein. Allerdings baute er in Apulien vornehmlich feste Schlösser und an ihnen tritt sowohl seine deutsche Herkunft, als seine Vorliebe für die Saracenen sichtlich hervor. Solche Schlösser baute er zu Foggia 1223, Bari, Trani, Lucera, 1233 mit Hülfe saracenischer Bauleute, Gravina, Castel del Monte bei Andria, ein Achteck mit 4 Thürmen, aus großen Quadern aufgeführt, mit Anwendung des Spitzbogens für Portale und Wölbungen und mit Nachahmung antiker Ornamentik. Es ist wohl anzunehmen, daß er diese Bogenform nicht aus dem Norden hierher verpflanzt, da sie in Sicilien schon 100 Jahre früher eingeführt war. Eher läßt sich denken, daß sie mit ihm den Weg über die Alpen nach Norden genommen.

Welchen Theil er an gleichzeitigen Kirchenbauten gehabt, läßt sich nicht mit Sicherheit angeben; gewiß ist nur, daß die Elemente der romanisch-germanischen Baukunst daran in ähnlicher Weise, wie in der Lombardei, sichtlich hervortreten. Die Kirche von Altamura ist die einzige, deren Gründung im J. 1220 mit Bestimmtheit dem Kaiser Friedrich zugeschrieben wird; sie zeichnet sich vor andern durch ihren Reichthum an Ornamenten

aus. — Die Kathedrale von Bitonto aus derselben Zeit erinnert mit ihrer Prachtausstattung der Façade und der Seitenansichten mit Blendarcaden und Galerien, dem Säulenportal, Radfenster und allen Ornamenten an norditalienische Vorbilder; ähnlich wie die Kathedrale von Bitetto, nur daß deren Portal spitzbogig ist. — Einen unangenehmen Gegensatz bildet die Kathedrale von Ruvo, eine Pfeilerbasilica, deren Pfeiler gegen das Mittelschiff Pilaster, gegen die Seitenschiffe und Nebenpfeiler Halbsäulen haben. Die Façade ist ein stylloses Gemisch von Flachbogen, Spitzbogen und Rundbogen an den 3 Portalen, mit einem ungeheuern Radfenster im Giebel, einem kleinen Fenster darunter und einem noch kleinern unter diesem.

Normannischer Baukunst begegnen wir vorzugsweis in Calabrien und Campanien. In Catanzaro, der hoch- und schöngelegenen Hauptstadt von Calabria ult. II. steht noch das von Robert Guiscard erbaute Castell; die Kathedrale von Gerace weist auf die Normannen, die alten Paläste daselbst weisen auf die Saracenen zurück; in Mileto erbaute Roger I. aus den Trümmern des Tempels der Proserpina der Dreifaltigkeit eine Kirche, zugleich als Grabstätte für sich und seine Gemahlin, ein Gebäude, dessen Ueberreste jetzt noch von seiner ehemaligen Größe und Bedeutung zeugen. — Auch in Reggio stehen noch ansehnliche Reste von normannischen Bauten.

Besser erhalten sind die Denkmale normannischer Baukunst in Campanien. Die Kathedrale von Benevent ist eine Basilica mit 54 Säulen von parischem Marmor, 2 von Verde antico und 4 von Granit. Ihr Portal von Erzguß ist vom J. 1150. — Der Dom in Salerno, 1084 von Robert Guiscard erbaut und St. Matthäus gewidmet, eine große dreischiffige Säulen- und Pfeiler-Basilica, mit sehr geräumiger Krypta und 3 Tribunen. Das Hauptportal mit reichem romanischen Ranken-

und Blattwerk verziert, hat eherne Thüren vom J. 1099. Fußboden, Kanzel, Bischofstuhl, Absiden sind aufs mannichfachste mit Mosaiken bedeckt. Die Vorhalle an der Westseite hat antike Säulen aus Pästum zu Trägern stark überhöhter Rundbogen. Am Glockenthurm sind Ecksäulen angebracht. — Ganz ähnlich dem Dom von Salerno ist S. Andrea, die Kathedrale von Amalfi, nur daß hier die nach normannischer Art sich durchkreuzenden Spitzbogen häufiger angewendet sind. — Die merkwürdigsten Baudenkmale dieser Gegend dürften aber in dem hochgelegenen Ravello gefunden werden: Der Dom S. Pantaleone aus dem 11. Jahrhundert von Niccolo Rufulo, mit einem Bischofstuhl vom J. 1130, Bronzethüren von 1179 und einer köstlich mosaicierten Kanzel von 1260. Maurisch-normannische Decorationsformen sieht man im Kreuzgang eines Klosters, dessen Arcaden von sehr hohen Spitzbogen, auf schlanken Säulen, eine Zwergsäulengalerie mit zackig eingefaßten Spitzbogen über sich haben. — In den Ruinen eines Palastes sieht man vornehmlich das System der sich durchkreuzenden Bogen mit großer Verzierungslust durchgeführt. — Der Dom von Capua ist eine dreischiffige Basilica aus dem 12. Jahrhundert, mit antiken Säulen von Granit und Verde antico. — Die Kathedrale von Caserta vecchia, im normannischen Mischstyl des 12. Jahrhunderts (1120—1153), mit Rundbogen, Hufeisenbogen und sich durchkreuzenden Rundbogen, ist eine dreischiffige Säulenbasilica mit vortretendem Transsept, einer reichgeschmückten Kuppel und sehr kleinen Fenstern.

---

Entschiedener, als auf dem Festland, treten in Sicilien die verschiedenen Cultur-Elemente mit und nebeneinander auf, jedoch mit Ueberwiegen des arabischen und byzantinischen Formen-

sinns gegenüber dem speciell normannischen und italienisch-romanischen.*) Die Hohenstaufen haben fast keine Spur germanischer Kunstbildung auf der Insel zurückgelassen. Ueberraschend großartig sind die Kunstunternehmungen der beiden Normannenfürsten Roger II. 1101 bis 1154 und Wilhelm II. 1166 bis 1189, zugleich ausgezeichnet durch das Zusammenwirken der verschwisterten Künste zu großen, harmonischen Bauschöpfungen, wie sie das übrige Italien in dieser Zeit nicht auch nur annäherungsweise aufzuführen vermag. Allerdings glänzen auch die Namen Rogers und Wilhelms in der Geschichte als Sterne erster Größe, und Sicilien erfreute sich unter dem Walten ihrer Herrschertugenden einer langen Reihe glücklicher Jahre und eines fortschreitenden Wohlstandes wie des Aufschwungs zu freierer Bildung.

Die bedeutendsten Gebäude dieser Zeit haben wir in **Palermo** und der Umgegend zu suchen, das nach gänzlicher Besiegung der Araber im J. 1090 Residenz der Normannenfürsten geworden. Roger I. wird zunächst nicht in der Lage gewesen sein, das Schwert und das Steuerruder des Staats aus der Hand zu legen, und in den Wohnungen der vertriebenen Emire ohne wesentliche Neuerungen sich eingerichtet haben. Aber sein Sohn Roger II. baute nun — vielleicht mit Benutzung des arabischen Castells — im J. 1129 den Palast, der ihm zugleich als Wohnung wie als Festung dienen sollte und der noch jetzt als **Palazzo Reale** mit seinen vielen Colonnaden und Corridoren, mit seinen arabisch und in Mosaik verzierten Gemächern

*) Die Hauptwerke über die mittelalterliche Kunst in Sicilien sind: Hittorf et Zanth, Architecture moderne de la Sicile. H. G. Knight, herausg. v. Lepsius, Ueber die Entwickelung der Arch. unter den Normannen 2c. Gailhabaud, Denkm. d. Baukunst. Lief. 35. 134. Duca di Serradifalco, del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne.

(Stanze di Ruggiero), vor allem aber durch die Schloßcapelle, Capella Palatina, uns mit steigender Bewunderung erfüllt. Ihre Einweihung fällt ins Jahr 1140, auf den Tag der Vollendung.*) Es ist eine dreischiffige Basilica, 99 F. lang und 38 F. breit, mit 3 Tribunen und einer Kuppel darüber, die theils auf Halbsäulen zwischen den Tribunen, theils auf Doppelsäulen in der Flucht des Mittelschiffs ruht. Die Säulen sind zum Theil von antiken Gebäuden entnommen und manche haben senkrechte oder auch gewundene Cannelierungen und korinthische Capitäle; sie sind durch sehr überhöhte Spitzbogen verbunden, die öfters ohne die Unterlage einer Deckplatte von dem Capitäl aufsteigen. Die Verbindung zwischen Tambour und Kuppel wird durch eine Anzahl überhöhter, ausgeschweifter Stichkappen hergestellt. Der Spitzbogen ist auch für die Bogen unter dem Tambour, sowie für die Chornischen beibehalten, und zwar mit einfach rechtwinkeliger Profilierung. An der Decke des Mittelschiffs ist das arabische Grottengewölbe**) angewendet. Alle Wände und Archivolten sind aufs reichste mit Marmormosaik bedeckt; ebenso strahlen die Kanzel, die Osterkerze, die Aufgänge zum Chor im Glanz der heitersten Verzierungen, die sämmtlich arabischen Ursprungs zu sein scheinen.

Von demselben Roger ist die kleine Kirche S. Giovanni degli Eremiti im J. 1132 erbaut, berühmt in der Geschichte Palermo's, weil von ihrem Thurm im J. 1282 das erste Zeichen zur sicilianischen Vesper gegeben worden. Es ist eine kleine Kirche mit nur einem Schiff und einem schmalen Querschiff, an dessen Ostseite 3 halbkreisrunde Absiden ohne gesonderten Chor-

*) Vgl. Notizie della Basilica di S. Pietro detta la Capella regia dal Ab. Buscemi. Palermo 1840. Denselben im Giorn. Eccl. p. la Sicilia Vol. I. und Crowe &c. a. a. O. I. p. 72.

**) S. Vorschule der Kunstgeschichte Fig. 156.

raum angebracht sind, von denen nur die mittlere mit einem Kreissegment über die Umfassungsmauer hinaustritt. Drei sehr hoch aufsteigende, auf spitzbogigen Stichkappen ruhende Kuppeln überwölben das Innere, wie denn alle Bogen nach demselben System geformt sind. Nur in dem anstoßenden sehr malerischen Kreuzgang sind Spitzbogen auf gekuppelten Säulen mit Flachbogen in Verbindung gebracht.

Aus derselben Zeit stammt das Monastero della Martorana oder S. Maria dell' Ammiraglio, s. g. von Georg, dem Großadmiral K. Rogers II., dem Erbauer desselben, 1113.*) Es ist auf viereckter Grundlage aufgebaut, mit einer von 4 starken Säulen und Spitzbogen getragenen Kuppel, in der Kreuzung der Schiffe. 8 korinthische Säulen mit erhöhten Spitzbogen, zum Theil mit arabischen Inschriften, schmücken den Chor. Das Mittelschiff ist ein Muster von Combination arabischer, normannischer und griechischer Architektur. Den obern Theil der Wände und die Gewölbe bedecken Mosaiken. Am Thurm dieser Kirche sind spitzbogige Arcadenfenster, auch rundbogige mit spitzbogiger Einrahmung; seine Wände sind musivisch verziert. — In ähnlicher Weise mit Kuppeln und mit nicht überhöhten Spitzbogen auf korinthischen Säulen ist S. Cataldo im J. 1161 von einem Enkel Rogers I. erbaut. Auffallend im Innern sind einzelne Capitälverzierungen von Bandknoten und die Capitälaufsätze in Form korinthischen Gebälks. Der Fußboden ist mit Mosaik belegt. — Weiter muß hierher noch die Kirche Della Maggione gerechnet werden, deren Bau in dieselbe Zeit fällt, dreischiffig, mit Transsept, einer Kuppel und 3 Absiden im erhöhten Chorraum, dessen Mitte höher ist, als seine Seiten. Die Säulen sind durch überhöhte Spitzbogen verbunden. Im Chor

*) Eingeweiht wurde die Kirche von K. Roger 1143. Duca di Serradifalco a. a. O. p. 86.

sind spitzbogige Blendarcaden auf Ecksäulen in 3 Stockwerken übereinander angebracht; an der mittlern Absis ein fensterartiges, mosaiciertes Tabernakel, mit vergoldeten und gezahnten Säulchen.

Der Dom von Cefalu, 1132 begonnen, ist eine Säulenbasilica von 230 F. L. und 90 F. Br. mit ausladendem Transsept und tiefem Chorraum. Auch dieser Kirche gibt der überhöhte Spitzbogen das vorherrschende arabische Gepräge. Dagegen gehören die beiden, eine Vorhalle einschließenden Glockenthürme an der Westseite dem Einfluß des normannischen Kunstsinns an, der sich auch in den Zickzackverzierungen des reichausgestatteten Rundbogenportals kundgibt. Außerdem ist auch die Außenseite der Façade wie des Chors mit den im Norden herkömmlichen spitzbogigen, mit Zickzack eingefaßten Blendarcaden und ähnlichen Bogenfriesen bedeckt.

Wir gehen nun zu den Bauunternehmungen Wilhelms II. im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts über. Unter ihm wurde 1170 bis 1185 die Kathedrale von Palermo erbaut, im Basiliken-Styl mit einer Kuppel über dem Chorraum. Spätere Zuthaten und noch spätere Modernisierungen haben den Bau K. Wilhelms unkenntlich gemacht; nur an der östlichen Außenseite dürften Reste der ursprünglichen Verzierung erhalten sein, die aus sich durchkreuzenden mosaicierten Spitzbogen, die wieder Spitzbogen einschließen, aus Friesen mit verschlungenen Bändern, Spitzbogen-Gesimsen und ausgeschweiften Mauerkronen bestehen. Die Krypta mit ihren kurzen dicken Säulen und glatten Blattcapitälen gehört der Zeit der Gründung an.

Außerdem sind nur noch zwei kleine Kirchen S. Spirito und S. Maria Maddalena aus derselben Zeit in Palermo, die auch nicht mehr im ursprünglichen Zustande sind. Um so erfreulicher ist es, daß die weltberühmte Kathedrale von

Monreale, S. Maria nuova,*) bis auf einige durch einen Brand im J. 1811 herbeigeführte Beschädigungen wohlerhalten auf unsere Tage gekommen. Von Wilhelm II. 1170 bis 1176 erbaut als Kirche einer Benedictiner-Abtei ist sie das bedeutendste Denkmal italienischer Baukunst aus so früher Zeit. Die Kirche ist deutlich in nur 2 Haupträume getheilt: in das Langhaus mit sehr schwachen Mauern, durch 2 mal 9 Säulen in ein breites Mittelschiff und 2 sehr schmale Seitenschiffe getheilt, und in den Chorraum, der ausladend, mit starken Umfassungsmauern umgeben ist; ebenfalls dreischiffig, doch mit verhältnißmäßig breiten Seitenschiffen, im Mittelschiff mit einer Kuppel auf 4 starken Pfeilern, und 3 Absiden an der Ostseite, von denen die mittlere größer ist und weiter gegen Osten hinaustritt. An der Westseite schließen 2 quadratische Thürme eine (erneute) Vorhalle ein. Die Säulen des Langhauses haben korinthisierende, mit allerhand Zuthaten (Füllhörnern, Vögeln, Masken 2c.) beschenkte Capitäle und vorkragende Aufsätze darüber, von denen die von Säule zu Säule geschlagenen überhöhten Spitzbogen aufsteigen. So weit das Auge reicht, Bogen, Wände, Decken sind mit einer Fülle und Pracht von Verzierungen und Bildern bedeckt, daß Aehnliches nicht zu finden ist. Die Fenster an den Wänden des Chorraums sind von sich durchkreuzenden Spitzbogen eingefaßt; wiederum sieht man auch nur hohe Fensternischen ohne Fenster, aber durch Bänder getheilt und musivisch mit Kreuzrosetten geschmückt. Es scheint Alles auf Berauschung der Sinne abgesehen zu sein. Der Spitzbogen des Portals geht in die arabische Hufeisenform über; die Laibung ist ziemlich flach; in den Verzierungen mischen sich normannische und antike Formen. Aber der Gesammteindruck des Baues ist sowohl nach den Formen, den

*) Abbildung bei D'Agincourt Taf. 36 (33—38). Hittorf a. a. O.

Proportionen, als der Ausschmückung ein durchaus künstlerischer, harmonischer. — Von ganz besondern Reizen war — vor der Verwüstung in neuester Zeit — der Kreuzgang mit seinen 4 mal 26 Spitzbogen-Arcaden, den hohen, schlanken, vielfach mosaicierten und gewundenen, gekuppelten Säulen, dem schönen Brunnen und der Zauberpracht südlicher Vegetation; eine Herrlichkeit, der eine Art rohester Bilderstürmerei eine Ende bereitet zu haben scheint.

Daß die Paläste der Cuba und Zisa vor den Thoren Palermo's auch in diese Zeit gehören, ist erst vor Kurzem zuverlässig dargethan worden. Es war früher allgemein angenommen, daß beide Paläste von arabischen Emiren im 9. Jahrhundert erbaut seien. Seit aber Amari*) die arabischen Inschriften nicht nur der Form nach als später erkannt, sondern auch ihren Inhalt entziffert, wissen wir, daß sie im J. 1180 von K. Wilhelm II. erbaut worden sind. Der bedeutendste und auch am besten erhaltene von beiden ist der Palast der Zisa, auf dem Grundriß eines 112 F. langen und 61½ F. breiten Oblongums 88 F. hoch erbaut, aus Quadern von 2 F. L. und 1 F. H., die obern sind kleiner. An der Façade sind 3 Stockwerke durch spitzbogige Blendarcaden bezeichnet, innerhalb deren man die Spuren vermauerter Fenster sieht. Im Erdgeschoß ist eine (ursprünglich gewiß überaus reizende) Brunnengrotte mit spitzbogigem Kreuzgewölbe, an dessen Wandflächen arabisches Grottenwerk angebracht ist. Der musivisch geschmückte Fries ist an allen durch die vielgliederige Kreuzform des Grundplans hervorgebrachten Ecken von Säulen getragen. Den Eingang umschließen gekuppelte Säulen, durch Architrave verbunden.

---

*) M. Amari, sur l'origine du Palais de la Couba, Revue archéologique VI. p. 669 ff.

Der Palast der Cuba, 97 F. l., 55 F. br. und 52 F. h ist eine ähnliche Anlage, regelmäßig und fest aus Quadern aufgebaut, hat aber an jeder der 4 Ecken einen vortretenden Thurm, kleine Fenster und Nischen, von verschiedenen Dimensionen über einander, aber von unten auf mit einem gemeinschaftlichen Spitzbogen eingerahmt, mit gegliederten Laibungen und Muscheln in den Spitzen, auch Arcadenfenstern mit kleinern darüber gruppiert. Im Innern hat sich noch ein Stück Wand- und Deckenverzierung erhalten, mit feinen Palmetten, Blumen, Blättern und Bandverschlingungen im Geschmack der Antike; mit Triglyphen über dem Gesims und in den Winkeln das beliebte arabische Grottenwerk.

Von geringerer Bedeutung, aber immerhin der Beachtung werth sind die normannischen Bauten an der Ostseite der Insel; vor allen der Dom in Messina, begonnen 1098 von Roger I., vollendet 1130 von Roger II. Hier fehlt das charakteristische Merkmal der palermitanischen Baudenkmale, der normannisch-saracenische Spitzbogen, an dessen Stelle der der Hufeisenform sich nähernde Rundbogen steht. In den Fensterlaibungen der Absiden stehen kleine Säulen, ihre Bogen sind mit dem normannischen Zickzackornament besetzt. Die Säulen von ägyptischem Granit, die das Langhaus in 3 Schiffe theilen und auch an der Westseite einen Vorraum bilden, sind von einem antiken Neptunustempel genommen; über dem Langhaus liegt die offene Dachrüstung; die Chornische, wie die Nebenabsiden sind in Mosaik ausgemalt. — Ebenfalls normannischen Ursprungs ist die kleine Kirche Nunziatella dei Catalani, fast quadratisch mit 4 antiken Säulen in der Mitte, ursprünglich vielleicht Träger einer Kuppel, mit 2 Reihen rundbogiger Blendarcaden über der Chornische. — Von einigen kleinern romanischen Bauten und Bauresten in dieser Gegend der Insel gibt G. Knight a. a. O. p. 295 Nachricht.

## B. Bildnerei und Malerei.

Wenn im südlichen Frankreich, vornehmlich aber in Deutschland während des 11. und 12. Jahrhunderts Werke der Bildnerei und Malerei von überraschender, ja von relativ großer Eigenthümlichkeit und Vollkommenheit hervorgebracht wurden, so begreift man kaum, wie in Italien, der Heimath aller schönen Künste, in dieser Zeit nach beiden Beziehungen die beklagenswertheste Armuth herrschte.*) Da ist keine Leistung italienischer Hände, die an die Werke der Bamberger Schule vom Anfang des 11. Jahrhunderts, an die Statuen von Wechselburg und Freiberg i. E. vom Ende des 12. Jahrhunderts nur von fern reichte;**) aber auch keine, welche Schritt hielte mit den gleichzeitigen großen Baudenkmalen Italiens, mit S. Marco von Venedig, mit den Domen von Pisa und Lucca, mit S. Miniato in Florenz, und nur in Apulien und Sicilien tritt — freilich mit fremder Hülfe — annähernd eine Uebereinstimmung ein. Die Baukunst hatte, ungeachtet der Freiheiten, ja der Willkür, die sich ihre Meister gestatteten, doch nicht den Zusammenhang mit den Schöpfungen früherer Jahrhunderte verloren, war durch die eiserne Nothwendigkeit an unüberschreitbare Gesetze gebunden, blieb im Dienste der Kirche für deren von Alters her geregelten Bedürfnisse im Allgemeinen bei den überlieferten Plänen und behielt selbst die alten Formen und Verzierungen als Vorbilder

*) Auffallend neben dieser unleugbaren Thatsache ist die Nachricht, welche Schnaase a. a. O. 4, 2. p. 284 nach der Chron. S. Benig. Divion. ap. d'Achéry Spicil. Vol. II, p. 384 mittheilt, daß ums J. 1000 der Abt Wilhelm von S. Benigne in Dijon, ein Lombarde, als Architekt viel beschäftigt war, die Kirche namentlich seines Klosters erbaut und die Arbeiten mit Hülfe fremder Künstler, die er aus seinem Vaterlande Italien herbeikommen ließ, ausgeführt habe.

**) S. meine Denkmale der deutschen Kunst 2c. I. II.

bei, wenn sie auch nicht hinderte, daß der romantische Geist des Individualismus sich in mannichfachen Veränderungen und Zusätzen, in Abwechselungen und bunter Verschiedenheit geltend machte, wie die antike Kunst mit ihrem festen Einerlei der „Ordnungen" sie weder gestattete, noch auch nur kannte. Das war bei größerer künstlerischer Freiheit Malern und Bildhauern, denen die ganze Formenwelt der Wirklichkeit zu unbedingter Verfügung steht, nicht so leicht gemacht, da zur Durchbildung der überlieferten höchst mangelhaften Typen heiliger und geschichtlicher Personen und Handlungen mehr Phantasie und bildnerische Kraft und eine größere technische Geschicklichkeit gehören, als zur Nachahmung und Modification vollkommener Musterbilder, wie die antike Baukunst sie an die Hand gab. An einer Stelle allerdings blieb auch die Technik der Malerei und Bildnerei in ununterbrochener Uebung: das war nach Beendigung des Bilderstreites, in Constantinopel. Da aber mit dem Friedensschluß dort die Typen für die Heiligenbilder als unveränderbar festgestellt worden, so erlahmte die künstlerische Kraft nach und nach unter dem kirchlichen Bann und ging in eine handwerks- und fabrikmäßige Behandlung über, unter der das Leben bis auf den letzten Hauch aus der Kunst verschwinden mußte, wenn sie nicht in eine günstigere Lage gebracht wurde.*) Dazu aber

*) „Zeit und Ort haben keinen Einfluß auf die (neu)griechische Kunst; der moreotische Maler des 18. Jahrhunderts setzt den venetianischen des 10. fort und drückt ihn ebenso ab, wie den vom Berge Athos aus dem 5. und 6. Säculum. Die Gewandung der Figuren ist überall und zu jeder Zeit dieselbe, nicht nur was die Form, sondern auch was Farbe und Zeichnung betrifft, ja selbst bis zur Anzahl und Fülle der Falten... In Griechenland ist der Künstler der Sclave des Theologen; sein Werk, das seine Nachfolger wiederholen werden, bildet das der Maler ab, die vor ihm gewesen sind. Der griechische Maler ist den Traditionen unterworfen, wie das Thier seinem Instinkt; er macht eine Figur, wie die Schwalbe ihr Nest, wie die Biene ihren Stock. Der griechische Maler ist Meister über seine Ausführung;

bot das an Kunst verarmte Italien die Hand. Ungeachtet der geistlichen wie der weltlichen Scheidung des ost- und weströmischen Reichs lebte in Italien noch immer die von Geschlecht zu Geschlecht vererbte Vorstellung der ursprünglichen Einheit und der Zusammengehörigkeit viel entschiedener jedenfalls, als einer Verbindung mit Deutschland, der Heimath der „Barbaren", die Italien verwüstet hatten. Und so ward Byzanz für Italien der Markt, auf welchem man Schätze erhandelte, die Quelle, aus der man schöpfte, um Kräfte zu gewinnen für Werke der Bildnerei und Malerei auf eigenem Boden. Constantinopel lieferte die bronzenen Thüren für große und kleine Kirchen des Abendlandes und der Abt Desiderius von Montecassino berief ums J. 1070 griechische Künstler von dort, der tief darniederliegenden heimischen Kunst wieder aufzuhelfen und gründete selbst eine Kunstschule in seinem Kloster, in welcher unter ihrer Anleitung junge Mönche die ganz vernachlässigte Kunst der Mosaikmalerei wieder erlernten.*) Welche unmittelbare Folge diese Maßregel

---

das Technische ist sein; aber nur das Technische; denn die Erfindung und die Idee gehören den Kirchenvätern, den Theologen, der katholischen (orthodoxen) Kirche an." S. das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, aus dem Urtext übersetzt rc. von Godeh. Schäfer; Trier 1855. Einleitung p. 3 ff.

*) Ein Schüler des Desiderius, der nachmalige Cardinal Leo Ostiensis sagt in seinem Chron. Cassin. bei Muratori Script. IV. Lib. III. c. 29. „Et quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultra jam annis magistra Latinitas intermiserat, ne sane id ultra Italiae deperiret, studuit vir totius prudentiae plerosque monasterii pueros eisdem artibus erudiri. Indeß beschränkte sich Desiderius nicht darauf, sondern — wie Leo an der betreffenden Stelle sogleich hinzugefügt — er erzog sich unter seinen Mönchen sehr eifrige Künstler für allerlei Kunstwerk in Gold, Silber, Erz, Eisen, Glas, Elfenbein, Holz, Gyps und Stein. Und so lesen wir weiter bei ihm, daß der Bildhauer Oelintus, der Architekt Aldo und der Maler Bateus, aus Constantinopel vertrieben und nach Italien zurückgekehrt, um jene Zeit von Montecassino gekommen, um in Schlössern und Klöstern zu meißeln, zu bauen und zu malen. — Vgl. auch v. Rumohr, It. Forsch. I. p. 287.

gehabt, läßt sich in einzelnen Fällen nachweisen, namentlich bei Malereien in Capua, von denen später die Rede sein wird. Zugleich werden wir sehen, wie die byzantinische Kunstweise in Auffassung, Darstellung und Technik für die italienische Malerei bis ins 14. Jahrhundert unabweisliches Vorbild geblieben und daß nur in der Bildnerei neben dem Byzantinismus sich noch ein Trieb nach Freiheit und nationaler Selbständigkeit zeigte, dem freilich selbst das geringste Maß künstlerischer Kräfte fehlte. Und so ging von der einen Seite ein mumienhaftes Scheinleben und von der andern die kunstwidrigste Ungestalt hervor, bis doch endlich auf dem Boden der Freiheit und Selbständigkeit die lebensvolle Gestalt der nationalen Kunst erwuchs und herrlich sich entfaltete.

Das künstlerische Bewußtsein ist aber auch bei den Meisten — trotz aller Unvollkommenheit ihrer Leistungen — schon so lebendig, daß sie ihrem Werke, und zwar selten ohne Lobeserhebung, ihren Namen beifügen. Nicht immer läßt sich erkennen, ob der Künstler dem Ausland angehört; nicht von jedem Werk läßt sich angeben, ob es in Italien oder in Constantinopel entstanden; da aber die italienische Kunst dieses Zeitraums ohne den unmittelbaren Zusammenhang mit der byzantinischen nicht gedacht werden kann, da namentlich viele bildliche Darstellungen der letztern in jene übergegangen, so würde es unangemessen sein, sie als nicht hierher gehörig zu bezeichnen.

Bildnerei und Malerei sind in diesem Zeitraum noch decorative Künste im strengen Sinne des Worts. Kaum daß es zur Belebung besonderer Andacht Madonnenbilder und gemalte oder metallene Crucifixe gab. Die Malerei schmückte die innern, auch je zuweilen äußere Räume der Kirchen mit Mosaiken; die Bildnerei Portale, Thüren, Kanzeln, Altäre, Bischofsstühle, äußerst selten Grabmäler (indem man sich vorkommenden Falls gern

antiker Sarkophage bediente) rc. mit Reliefs von Stein, Erz, Gold und andern Metallen. So in unmittelbarer Verbindung mit der Architektur fordern sie von selbst auf, für die Betrachtung ihrer Werke die für die Baudenkmale beobachtete Anordnung zur Richtschnur zu nehmen.

## B. 1. Bildnerei.

### 1. Das venetianische Gebiet.*)

An der Marcuskirche zu Venedig sieht man zur rechten Seite des Haupteinganges 2 bronzene Thüren von byzantinischem Gepräge, von denen eine aus dem Orient gekommen, die andere muthmaßlich eine italienische Nachahmung derselben ist.**) Das bedeutendste hierhergehörige Werk aber ist die „Pala d'oro", die Bekleidung des Hauptaltars (j. im Schatze der Kirche), mit Darstellungen aus dem A. und N. Testament, mit Engeln und Heiligen; auch mit den Bildnissen des Dogen Ordelafus Faledrus und der Kaiserin Irene Komnena, der Gemahlin des Kaisers Alexius. Dieses an Reliefs in Gold, Emaillen und Juwelen blendend reiche Werk, angeblich im 10. Jahrhundert in Constantinopel gefertigt, ist von oben genanntem Dogen im J. 1105 nach Venedig gebracht worden und hat 1209 und 1345 beträchtliche Restaurationen erfahren.***) — Dem

*) Flaminio Cornelio, Eccl. Venetae etc. Cicognara, storia della scultura. D'Agincourt a. a. O. Abth. Sculptur. v. Rumohr, It. Forschungen I. C. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste IV, 2. Can. Stringa, Thesaurus rerum Italicarum. Amsterdam.

**) Cicognara a. a. O. III. 343. Taf. 7 (8—10) gibt Abbildungen aus beiden.

***) Lanzi, G. der Mal. D. Ausg. II, p. 11. Not. — Abbildung in: Le fabriche più cospicue di Venezia. 1815.

12. Jahrhundert gehören auch die Säulen des Baldachins über dem Hauptaltar an, deren Schäfte mit stark vortretenden Reliefs aus dem Leben Jesu bedeckt sind. Ihre Inschriften sind lateinisch, so daß wir hier auf italienische Künstlerhände schließen können.

In der Vorhalle von S. Marco steht der Sarkophag des 1155 gest. Dogen Marino Morisoni mit Sculpturen aus dieser Zeit: am Deckel Christus mit den Zwölfen; am Untertheil Maria mit verschiedenen in antiker Weise betenden Heiligen zwischen Rauchfässern; kurze, unförmliche Gestalten, doch mit frei behandelten Gewändern. Die Blattverzierungen sind von guter Zeichnung und Ausführung. Ob die beiden Raben oben am Sarkophag als „Todtenvögel" oder als Wappenthiere zu betrachten sind, muß ich Andrer Entscheidung überlassen. In den Katakomben sieht man diesen Vogel in der ersten Bedeutung. — Einen merkwürdigen Grabstein sah ich in Venedig, der offenbar in diese Zeit gehört und die altchristlichen Symbole von Tod und Auferstehung (den Löwen, der das Reh zerfleischt; die Pfauen über dem Dreiblatt und mit einem dreitheiligen Zweig) in Relief enthält.

## 2. Die Lombardei.

Die Bildnereien in Stein und Erz, die wir an den ältesten Gebäuden der Lombardei antreffen, zeigen keinen Zusammenhang mit byzantinischer Kunst; dafür aber mehrentheils ein Uebermaß von Formlosigkeit und Häßlichkeit ohne Gleichen. Hat man für die Eigenthümlichkeiten lombardischer Baukunst nordische Einflüsse vorausgesetzt: so liegt es nahe, die Sünden der Bildnerei auch von dort herzuleiten. Und doch fehlen dafür in der gleichzeitigen deutschen Kunst alle Anhaltpunkte, so daß

sie, soweit sie dem obigen Tadel unterliegen, als Landesproducte ihre Erklärung finden müssen. Das Schlimmste in dieser Richtung leisten die Bronzethüren von S. Zenone in Verona, aus deren fratzenhaften Gestalten man kaum die heiligen Geschichten (aus dem A. und N. Testament und aus dem Leben des H. Zeno), die sie vorstellen sollen, entziffern kann.*)

Um nicht vieles besser sind die wahrscheinlich gleichzeitigen Steinsculpturen zu beiden Seiten des Portals und über demselben, deren Urheber mit ihren Werken auch ihre Namen auf die Nachwelt gebracht. Die Darstellungen oberhalb der Thüre (die Deputation des Kaisers Galienus bei S. Zeno ꝛc.), sowie die rechts aus dem A. Testament hat Nicolaus, diejenigen links aus dem N. Testament, nebst den Monaten und den Geschichten des K. Theodorich, Guillelmus gefertigt, zwei Bildhauer, denen wir noch an andern Orten begegnen werden.**)

An der Façade von S. Zeno ist auch ein Radfenster mit aufsteigenden, sitzenden und zu Boden fallenden Figuren, ein Sinnbild menschlicher Schicksale (rota fortunae), nach einer Inschrift im Innern von einem Bildhauer Briolotus,***) aus derselben Zeit.

---

*) Orti Manara, dell' antica di Basil. S. Zenone p. 11. T. 5. — Chapuy moyen âge monumental, No. 90.

**) Die beglaubigenden Inschriften lauten, rechts:

Hic exempla trai possunt laudes Nicolai.

über der Thüre:

Artificem gnarum qui sculpserit hec Nicolaum
Omnes laudemus, Christum Dominumque rogemus
Celorum regnum tibi donet ut ipse supernum.

ferner links:

Salvet in aeternum qui sculpserit ista Guillelmum.

Orti Manara a. a. O.

***) Orti Manara p. 17.

Ebenfalls gleichzeitig und gleich werthlos, doch ihres Inhalts wegen merkwürdig genug, sind die Bildnereien am Portal der Kathedrale in Verona, Thiere, Propheten, die Paladine Carls d. Gr. Roland und Olivier, drei Frauengestalten als Fides, Spes und Caritas bezeichnet, und andre schwer zu enträthselnde Figuren mit vielen Ornamenten.

Neben diesen sehr kunstlosen Arbeiten muß eine Bildnerei in dem anstoßenden 1122—1135 erbauten Baptisterium S. Giovanni in Fonte aufs äußerste überraschen, die der Behandlung nach nicht später sein kann, wohl aber um vieles verdienstlicher ist: das ist der Taufstein mit seinen Reliefs, dem Leben Jesu bis zur Taufe. Zuerst die Verkündigung: zwischen 2 Frauen steht Maria, der Engel geht ihr segnend entgegen; danach die Heimsuchung Mariä und die Geburt Christi, wobei, um möglichst viel in den Raum zu bringen, eine Figur über die andere gesetzt ist, und das Kind — vom Ochs und Esel im Maule getragen, die ihrerseits nur als architektonische Verzierungen benutzt sind — zuoberst in der Luft schwebt. Es folgen sich: die Verkündigung der Hirten, die Anbetung der Magier, der Befehl zum Kindermord, dieser selbst, die Flucht nach Aegypten und die Taufe Christi. Alle Gestalten haben ein edles, eher zu langes Maß, Bekleidung und Faltenwurf sind ganz antik, an Motiven, und zwar sehr eigenthümlichen, ist in den Darstellungen ein unerwarteter Reichthum; Maria nimmt die Botschaft des Engels sehr erschrocken auf; bei dem Kindermord verkriechen sich zwei Kinder im Kleide der Mutter; bei der Flucht der h. Familie trägt Joseph das Kind, u. a. m. Was bei diesem Werk, das eine einsichtige Betrachtung antiker Sculpturen und wirkliche künstlerische Befähigung seines Urhebers bezeugt, besonders — seinen Zunftgenossen gegenüber — auffällt, ist: daß er nicht das Bedürfniß empfunden, seinen Namen dem Werke beizufügen,

während die Andern neben ihre abschreckenden Producte ihre Namen mit überschwänglichem Selbstlob setzen.

Dasselbe gilt von einem sehr merkwürdigen Werke der Bildnerei in einem Corridor von S. Giustina zu Padua, das allen Anzeichen nach ins 12. Jahrhundert gehört. Es ist in einen Halbkreis gefaßt und war höchst wahrscheinlich, der Größe nach, ursprünglich das Tympanon eines Kirchenportals. In der Mitte sitzt auf einfachem Sessel eine gekrönte weibliche Gestalt; ihre Gesichtsform ist oval, die Züge verrathen das Bestreben, eine Idee durch sie zu repräsentieren; das gescheitelte Haar legt sich hinter den Nacken; über einem weitärmeligen Unterkleide ist ein weiter Mantel über die linke Schulter, den Unterleib und das rechte Bein geschlagen und über das linke so heraufgezogen, daß hier das Unterkleid wieder sichtbar ist; die Füße bedecken Schuhe. In jeder Hand hat sie eine Schaale, die sie rechts und links zweien vor ihr knieenden bärtigen Männern darreicht, die in gleicher Weise über das Unterkleid einen Mantel geschlagen haben. Den Winkel hinter den knieenden Figuren hat der Künstler an jeder Seite mit einem Baum ausgefüllt, davon der eine (links) abgebrochen ist. Die Züge der Männer, obschon arg beschädigt, zeigen doch die Absicht, weniger ideal zu sein, als bei der Mittelfigur, was deutlicher noch an Armen, Händen und Füßen hervortritt.

Aus der leider! auch beschädigten und lateinisch incorrecten Inschrift in der Hohlkehle über der Mittelfigur kann man auf die Bedeutung des Reliefs schließen. Sie lautet: „Hinc quicumque .. e genimen bibe vitis.“ (Hier trinke Jeder vom Gewächs des Weinstocks!) Es wäre demnach die Kirche, welche entgegen dem katholischen Ritus den Kelch des Abendmahls nicht ausschließlich den Geistlichen, sondern auch den Laien darreicht.

Hat das Relief hiermit eine kirchengeschichtliche Bedeutung, um deren willen es sich wohl der Mühe verlohnte, der Herkunft desselben nachzuspüren, so hat es in Betreff des Styls ein besonderes kunstwissenschaftliches Interesse. So wenig der Künstler die Körperformen in seiner Gewalt hat, sieht man doch überall das Bestreben, sie naturgemäß zu bilden und die Gestalt durch enganliegende Gewandung hervortreten zu lassen. Die Gewänder selbst, auf verschiedenartige Weise, aber immer der Bewegung entsprechend angeordnet, sind mit großem und klarem Verständniß gezeichnet, die vielen feinen, gezogenen Falten nach antiken Vorbildern geformt; ganz ähnlich, wie wir den Styl der Bildnerei der Zeit in Deutschland antreffen an Sculpturen in Cöln, Münster, Halberstadt, Bamberg u. a. O.,*) so daß eine Einwirkung von dort nicht geradezu unwahrscheinlich ist, um so weniger, als sie bei der Baukunst zugestanden ist.

Am Dom in Ferrara hat Meister Nicolaus im Jahre 1135**) Christi Leidensgeschichte, die sieben Todsünden und das Weltgericht mit Paradies und Hölle in Relief dargestellt, ohne damit eine höhere Stufe der Vollkommenheit zu erreichen, oder, wie man auch zu sehen glaubt, dem byzantinischen Styl sich zu nähern. — Der Meister Wilhelm tritt uns abermals in abschreckender Weise am Portal des Domes von Modena mit

*) Beispiele in meinen „Denkmalen der deutschen Kunst," Bd. I. III. V. VII.

**) Inschrift daselbst:

Anno mileno centeno ter quoque deno
Quinque superlatis struitur domus hec pietatis
Artificem gnarum qui sculpserit hec Nicolaum
Huc concurrentes laudent per secula gentes.

Man bemerke die Wiederkehr desselben Hexameters in Ferrara und Verona!

Personen und Darstellungen aus dem A. Testament entgegen. Die roheste Carricatur altgriechischer Incunabeln hätte daneben noch ein Anrecht an Künstlerwerth. Ich habe einen Propheten vor mir, den ich abgezeichnet. Es ist ein oblonger Steinblock, nothdürftig in eine Menschengestalt zugehauen; die Figur von vorn, die Füße nach altägyptischer Weise in Profil, der Kopf zwischen den Schultern, Haare und Bart durch parallele Einschnitte, Mantel- und Unterkleidfalten durch gleichfalls parallele Einschnitte bezeichnet, an den Rändern in gleichmäßigen mäandrischen Windungen ausgehend. Die linke Hand, die nahebei so groß ist, als der ganze Arm, hält eine Rolle, auf welche die Rechte zeigt und auf der geschrieben steht: Vidi portam in domo Domini clausam; was fast symbolisch auf den Tempel der Kunst zu deuten wäre. Dennoch lesen wir an den Figuren des Henoch und Elias die Inschrift:

Inter scultores quanto sis dignus honore
Claret scultura nunc Viligelme tua.*)

— An der Porta Romana in Mailand, 1167—1171 nach der Zerstörung der Stadt durch Barbarossa neu erbaut, sind Reliefs angebracht worden, die den Einzug der Bürger und ihrer Verbündeten nach dem Wiederaufbau der Stadt darstellen; gleichfalls Arbeiten ohne allen Anspruch auf Kunstwerth, ohne irgendwelche Verwandtschaft mit einem Kunststyl.**)

Wesentlich verschieden von diesen Meistern und auf einer offenbar höhern Stufe der Ausbildung steht Benedetto Antelami, der im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts in Parma

---

*) Abbildungen bei Cicognara Taf. 7 (14) I. 315. — D'Agincourt Taf. 21 (6).

**) Abbildungen bei D'Agincourt Taf. 26 (25—27). — Giulini, memorie di Milano. VI. 397 ff.

arbeitete. Im Dom daselbst ist eine Kreuzabnahme, ein Schnitzwerk von ihm vom J. 1178, in Hochrelief von ganz verständiger Anordnung und von Empfindung in den Motiven. Der Leichnam Christi wird bei der Abnahme vom Kreuz von Joseph von Arimathia unterstützt, sein rechts herabhängender Arm von Maria gehalten und von einem schwebenden Engel. Zwischen Maria und Joseph steht eine weibliche Gestalt mit der Beischrift Ecclesia exaltatur und sammelt in einen Kelch das Blut aus der Seitenwunde; hinter Maria stehen Johannes und die 3 Marien mit klagender Geberde. Nicodemus zieht den Nagel aus der linken, noch befestigten Hand; beide Füße sind noch einzeln angenagelt. Einen Priester, der mit gesenktem Haupt daneben steht und als „Sinagoga" bezeichnet ist, nimmt ein Engel bei der Hand mit den Worten: Vere iste filius Dei erat. Weiterhin rechts steht der Hauptmann und Volk, und die Kriegsknechte würfeln um die Kleidung. Ueber dem Kreuz Sonne und Mond. Spuren von Farbe und ehemaliger Vergoldung sind noch deutlich zu sehen. Das Werk trägt die Inschrift: Anno milleno centeno septuageno octavo scultor patuit mense secundo antelami dictus sculptor fuit hic Benedictus. Mit Ausnahme des Leichnams Christi sind alle Figuren sehr kurz, die Gewandungen ohne Verständniß.*) Ob auch das Relief am Hochaltar, Christus und die Apostel nebst einigen andern Gestalten auf weiß und rothem Marmor, von ihm ist, steht dahin; doch gehört es in dieselbe Zeit. Dagegen ist die ganze, reiche Relief-Verzierung am Aeußern des Baptisteriums sein Werk, wie die Inschrift am Nordportal vom J. 1196 bezeugt:

Bis binis demptis annis de mille ducentis
Incepit dictus opus hoc sculptor Benedictus.**)

*) Crowe und Cavalcaselle a. a. O. I. p. 119.

**) v. Rumohr a. a. O. I. p. 266, der aber „bis denis" gelesen und

Die Reliefs bedecken die äußere Einfassung der Portale, die Seitenpfosten, den Architrav und die Lunette mit ihrer Einrahmung darüber. Das Nordportal enthält in der Lunette Maria mit dem heiligen Kinde auf dem Thron und die Anbetung der Könige; die Geschichte des Täufers Johannes mit der Taufe Christi und an den Pfosten in arabeskenartiger Verschlingung die Könige und Stämme Juda. — Am Westportal ist Christus in seiner Bedeutung als Weltenrichter dargestellt: in der Mitte der Lunette sitzt er mit gleichmäßig aufgehobenen Händen, rechts und links sitzen die Apostel; über und unter ihm rufen Posaunenengel die Menschen zur Auferstehung und zum Gericht; auch sieht man sie zu ihrer Rechten mit Freuden, zu ihrer Linken mit Bangen die Gräber verlassen. An dem Seitenpfosten zu ihrer Rechten sind die Werke der Barmherzigkeit, zur Linken der Sündenfall mit seinen Folgen, dem Ackerbau und anderen menschlichen Thätigkeiten; letztere in Weinranken, erstere in kleine Nischen gefaßt. — Das Südportal ist, wenn ich sonst die Räthselschrift richtig deute, eine symbolische Darstellung der Passion. Gewissermaßen als Einleitung dazu nimmt Christus die Mitte des Architravs ein, sitzend mit dem aufgeschlagenen Evangelium in der Linken, darauf die Worte stehen: „Ego sum vita“; zu seiner Linken der Vorausverkündiger Johannes, zu seiner Rechten das Symbol seines Todes, das Opferlamm. In der Lunette krümmt sich unter einem Palmbaum (dem Baum des Lebens), auf welchem eine Gestalt (Christus) eine Krone (die Krone des ewigen Lebens) hält, der Urfeind der Menschheit, der Drache, das Sinnbild von Sünde und Tod. Zur Rechten des Palmbaums sieht man den Tag und Helios auf dem Wagen mit eilenden

---

den Zunamen Antelami für unerwiesen hält. Vgl. Millin, voyage dans le Milanais II. p. 116. 119. — Cicognara a. a. O.

Rossen bespannt; zur Linken die Nacht und Luna auf einem von Ochsen gezogenen Wagen, beide, wie es scheint, das zur Erlösung berufene Erdenleben in seinem ganzen Umfang zu bezeichnen. — Die Bischöfe, sowie die gekrönten Gestalten an den Pfosten scheinen sich auf die Gründung und Dotierung des Baptisteriums zu beziehen. Die letztern Gestalten zeichnen sich merklich durch edle Verhältnisse, gute Stellung und Ausführung vor den andern aus; während im Ganzen kurze Figuren, aber voll Bewegung und Ausdruck vorherrschend sind, ohne Annäherung an den byzantinischen Styl. — So zeigen diese Darstellungen neben der Lust und Fähigkeit zu Gedanken-Verbindungen auch ein Bestreben nach künstlerischer Form und Ausdrucksweise, die sich von den bisher genannten lombardischen, wie von den venetianisch-byzantinischen wesentlich unterscheidet, sich — vielleicht unbewußt — an Ueberlieferungen aus classischer Zeit anschließt und wie ein erster Schimmer des kommenden Tags unsere Beachtung in Anspruch nimmt.

Es scheint auch, daß Benedetto's Beispiel nicht ohne Folge geblieben ist. In Borgo San Donino zwischen Parma und Piacenza ist das reichverzierte Kirchenportal sichtlich nach dem Vorbild des Baptisteriums in Parma gebildet.*) — Dasselbe dürfte von den Sculpturen an den Domen von Berceto und von Pontremoli aus dem 12. Jahrhundert zwischen Parma und Lucca gelten, die ich leider! selbst nicht gesehen, deren Werth mir indeß von Chr. Rauch gerühmt worden ist.

Ob die von v. Rumohr (I. p. 266) angeführten, für den Palast des Laterans von zwei Brüdern Ubertus und Petrus aus Piacenza im J. 1196 gegossenen (j. in dem Gang zur Sacristei der Laterankirche aufbewahrten) beiden Erzthüren hierher

*) Abbildung bei G. Knight II. Taf. 13.

gehören, ist nicht ganz klar, da die eine nur Schrift, die andere eine Figur im Styl des 14. Jahrhunderts enthält.

### 3. Toscana.*)

Auch in Toscana finden wir in diesem Zeitraum eine Anzahl Künstlernamen in ursprünglicher Verbindung mit ihren Werken, ohne daß diese — wenigstens der Mehrzahl nach — einen Anspruch auf Unsterblichkeit haben möchten.

Ein solcher Meister Steinmetz lebte ums J. 1180 in der Stadt Pisa oder deren Umgegend, dessen Künstler-Bewußtsein seine Leistungen weit überragt. Er nennt sich Biduinus. Von ihm sieht man an der Vorderseite der Kirche von S. Casciano bei Pisa mehre Reliefs mit der Unterschrift: hoc opus quod cernis biduinus docte peregit, und der Inschrift an einer andern Stelle: undecies centum et octoginta post anni tempore quod deus est fluxerant de virgine natus. Außer der Erweckung Lazari und dem Einzug Christi in Jerusalem sieht man noch einen Hirten, der vielerlei zahmes und wildes Gethier vor sich hintreibt, darunter einen Löwen, der einen Widder überfällt. Die Arbeit ist in hohem Grade roh und gefühllos, kaum eine körperliche, geschweige eine geistige Bewegung wahrzunehmen; im s. g. Gänsemarsch folgen die Apostel ihrem Herrn, einer das getreue Abbild des andern; wie Säcke liegen die Gewänder um den Leib und die Falten wurmartig und parallel über die eingenähte Gestalt, deren Theile und Bewegung sie nothdürftig bezeichnen. Dagegen ist in dem Hirten mit den zahmen und wilden Thieren, noch mehr aber in dem Engel, der den Deckel vom Sarg des Lazarus hebt, und welcher als eine der Christo dienenden Mächte erscheint, ein leichtes Durch-

*) Vgl. meine „Beiträge zur neuern Kunstgeschichte." Leipzig 1835.

schimmern von Motiven wahrzunehmen. — Die plastische Unfähigkeit geht bei Biduinus Hand in Hand mit der Unklarheit der Gedanken und der Räthselhaftigkeit ihrer Bezeichnung. An den Eingängen der Kirche S. Salvatore in Lucca sind Arbeiten seiner Hand angebracht. Das Relief an der vordern Thüre stellt die Parabel von der Hochzeit des Königsohnes (Matth. 22) vor. Das gekrönte Brautpaar sitzt mit andern Gästen an einer Tafel; daneben steht der König, über dessen Bedeutung (als Christus) der Heiligenschein an seinem Haupte Aufschluß gibt. Ein Diener läutet an der Glocke des Thurmes, wodurch sowohl die Einladung zum Gastmahl, als zu dessen Bedeutung, zur Kirche, ausgesprochen ist. Ein Diener trägt Speise auf; eine Reihe Gäste folgen.*) — Das zweite, mit dem Namen des Verfertigers bezeichnete Relief stellt das Martyrium des H. Nicolaus vor;*) wenigstens wird ein solcher, durch den Heiligenschein und die Beischrift des Namens bezeichneter Mann ganz entkleidet von 2 Männern in einen Kessel mit einer Flüssigkeit (mit siedendem Oel?) gelassen.**) So weit ist Meister

---

*) Schnaase a. a. O. IV. 2. 563. bezweifelt meine Auslegung, „weil er keine Darstellung dieser Parabel im Mittelalter kennt; überhaupt keine, welche keine hervorragenden namhaften Gestalten, sondern nur Beziehungen geben." Nun ist doch die Gestalt mit dem Heiligenschein gewiß ebenso eine „namhafte Gestalt", als die klugen und thörichten Jungfrauen es sind, die er gelten läßt. Uebrigens gibt er keine andere Erklärung, und wenn er meint, für das Volk würde die Darstellung der Parabel nicht verständlich gewesen sein, so glaube ich, daß es nach des Biduinus und seiner Zeit Weise ihm auf ein Räthsel mehr nicht angekommen sein würde. Uebrigens enthält das s. g. „Handbuch der Malerei vom Berge Athos" fast sämmtliche Parabeln Christi unter den darzustellenden Gegenständen.

**) Auf dem Kessel steht: Biduino me fecit hoc und unten daran rechts: opus. Neben der Figur des Heiligen, getheilt durch sie, steht:

S. NICH — OLAVS
PR — BTR

v. Rumohr (a. a. O. I. p. 261) liest daraus „ganz offenbar den Namen des Bestellers, eines Pfarrers Olavi," heraus.

Biduinus verständlich. Aber nun weiter! Männchen von höchst sonderbarem Aussehen, mit unbeschreiblich dicken Köpfen und kurzen Armen — wie man sie an etruskischen Grabdeckeln sieht — guken, zum Theil mit einem Stock, einer Krücke oder einem Kreuz in den Händen, hinter Säulen oder aus Fenstern neckend oder neugierig vor; zu beiden Seiten stehen kleine Tempel, in denen auf der einen Seite, außer einem eben beschriebenen Männlein, eine zwischen Säulen herabhängende Ampel, auf der andern ein muthmaßlicher Ochs und ein Löwe, die sich gegen die Säule aufrichten, zu sehen sind. Wer findet den Schlüssel zu diesen Hieroglyphen? Wäre statt der Ampel ein Adler, so könnte man an die Evangelisten denken.

Gleich dunkel ist ein sicher gedankenreiches Relief am Taufstein in S. Frediano zu Lucca, urkundlich im Jahr 1151 von einem Meister Robertus gefertigt.*) Hauptgegensätze bilden: Moses, die Gesetztafeln empfangend, und ein Kindeskopf mit einem Heiligenschein (Christus) in einer Schaale auf einem Baume. An Moses schließt sich die Darstellung eines Zuges geharnischter Reiter mit einem König in ihrer Mitte, die durch ein Wasser gehen, in welchem Leichname schwimmen (Durchzug durchs rothe Meer). Neben dem Kindeskopf folgt eine Reihe von sieben Gestalten unter spitzbogigen Nischen, deren eine ein Lamm auf den Schultern, eine andere einen Hasen in der Hand trägt; eine dritte hat ein nacktes Kind auf den Schultern, in der Hand ein Trinkgefäß, über welchem ein Huhn und unter welchem ein nacktes menschliches Wesen angebracht ist. Daneben sitzt ein König oder eine Königin auf dem Thron, dahinter eine

*) Ich habe ein Facsimile der in den Taufstein eingegrabenen Inschrift in „meinen Beiträgen" p. 10 gegeben und wundere mich, wenn es angezweifelt wird. v. Rumohr I. 262 las freilich Me fecit anstatt Mille CLI.

Figur, die einen Drachen gewaltsam beim Schwanze hält: nun Christus auf einem Feigenbaum (oder Rebstock) und eine menschliche Figur unter ihm.*) Die Ausführung betreffend ist nicht zu verkennen, daß bei aller Unform, namentlich der Köpfe, den Meister Robert doch edlere Vorbilder, als den Biduinus, vielleicht sogar Erinnerungen an das Alterthum geleitet, wie man vornehmlich aus der Stellung und dem Verhältniß der Gestalten sowie aus der Anordnung der Gewänder schließen muß.

Bei weitem verständiger, als diese Arbeit des Robertus, sind die Reliefs an dem Ostportal des Baptisteriums in Pisa, namentlich jene, welche die beiden Pilaster zu beiden Seiten des Eingangs schmücken und welche, da der Bau der Kirche im J. 1153 begonnen wurde, muthmaßlich aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammen. Hier sieht man in 11 Feldern links allegorische Abbildungen der Monate (mit Ausnahme des Decembers) und rechts in einem nicht ganz klaren Zusammenhange (von unten nach oben) sich folgend: David, die Berufung der Apostel, 10 Apostel, einzeln oder zu zweien, und ganz oben Christus und zwei Engel. Noch sind die Formen unausgebildet, die Köpfe, wenn nicht flach und charakterlos, doch ohne Schönheit; die Gewandzüge nur eingeschnitten und schlecht verstanden; dagegen edlere, freiere Bewegung, gute Verhältnisse

*) Ich habe a. a. O. p. 11 den Wunsch ausgesprochen, Forscher des christlichen Alterthums möchten die dunkeln Stellen erklären helfen. Dem hat Schnaase a. a. O. p. 562 entsprochen mit der Nebenbemerkung, daß die Darstellung durchaus nicht unverständlich sei. „Es ist die Taufe auf den Namen Christi und die durch sie bewirkte Tilgung der im Gesetz gerügten Sünde." Darum „1. Durchgang durchs rothe Meer, 2. Moses empfängt die Gesetztafeln, Christi Geburt, Bezwingung des Drachens durch einen Engel; Christus als Kind in der Glorie; als Weinstock; mehre Heilige." Ich bedauere, hiemit das Dunkel der Darstellung nicht völlig gehoben zu sehen.

im Ganzen, wie der einzelnen Theile unter sich und eine offenbar der Antike entnommene gefällige Anordnung der Gewandung.

An der Kanzelbrüstung im Dome von Volterra sind verschiedene Basreliefs, die deutlich auf einen Zusammenhang mit Pisaner Bildhauern oder Steinmetzen des 12. Jahrhunderts hinweisen. Die Kanzel ruht auf 4 Säulen, die von Löwen getragen werden, in deren Klauen und Rachen Thiere und Menschen den Tod erleiden. Die Reliefs, 2, wahrscheinlich bei einer Restauration, nach innen, 1 nach außen gekehrt, sind ganz in der Weise des Biduinus ausgeführt. Die innern stellen das Opfer Abrahams, die Verkündigung Mariä und die Heimsuchung dar, durchaus häßliche und geistlose Arbeiten. An der Vorderseite sieht man das Abendmahl. Christus sitzt auf einer Art Thron, unter welchem ein Ochs liegt. Johannes hat sein Haupt im Schooße des Herrn; Judas kriecht unter den Tisch zu den Füßen Christi, um aus seiner Hand ein Stück Brot zu empfangen, verfolgt von einem Drachen, der ihn in die Ferse beißt.*)

Auch im Erzguß versuchte sich die Pisaner Schule des 12. Jahrhunderts, ohne eine höhere Stufe der Vollkommenheit zu erreichen. Im J. 1180 verfertigte ein Meister Bonanus die bronzene Hauptthüre des Domes mit ihren Reliefs.**) Die Thüre ist bei dem Brande von 1596 zu Grunde gegangen;***)

---

*) v. Rumohr I. p. 251 hält dieses Relief für eine Arbeit aus dem 11. Jahrhundert und für „die Fußwaschung der bußfertigen Magdalena, die von dem symbolischen Drachen noch immer verfolgt oder eben erst ausgespien" sei.

**) Morrona, Pisa illustr. gibt die Inschrift: Ego Bonanus Pis. mea arte hanc portam uno anno perfeci tempore Benedicti operarii A. D. MCLXXX.

***) Vasari, ed. Le Monnier I. p. 242 nach Martini, theatrum Basil. Pis. p. 59.

und doch vielleicht nicht ganz! Denn am nördlichen Eingang ins Querschiff befindet sich eine eherne Thüre mit Reliefs, von der ältere Nachrichten nichts wissen. Sie enthält eine Folge von Darstellungen aus dem Leben Christi, von unglaublicher Kunstlosigkeit, welche die Künstlichkeit des Biduinus weit hinter sich läßt. Ich versuche die Beschreibung der Darstellung mit der Ueberschrift: „Nativitas Dni." In der Höhle eines Berges in Rundbogenform mit wellenartigem Umriß liegt in Gestalt einer Schmetterlingspuppe mit einer Art menschlichem Antlitz Maria, neben ihr als kleinere Puppe in einem Korbe das Kind, daran ein Esels- und ein Ochsenkopf zu naschen scheinen; Joseph sitzt rechts im Winkel, eine plumpe Masse mit einem wie ein Filzschuh gestalteten Fuße; 2 ganz kleine weibliche Figuren machen ein Bad zurecht. Auf dem Bogen, der den Berg darstellt, sind 5 vierfüßige Geschöpfe, bei denen man sich Schafe zu denken hat, in concentrischer Richtung, wie etwa die Bilder des Thierkreises, gleichsam aufgeklebt. Auf dem Bogen stehen, doppelt so groß als die Höhlenbewohner, links hinter einander ein junger Hirt, der die Schalmei bläst, ein alter, auf den (nun abgebrochenen) Stab gestützt, gegenüber 2 Engeln, die in gebückter Stellung mit erhobener Rechten die himmlische Botschaft verkünden; Figuren, sämmtlich ohne die entfernteste Ahnung irgend einer natürlichen Form, Bewegung und Proportion. Es stimmen aber diese Reliefs in allen Stücken vollkommen überein mit den beglaubigten Erzthüren des Bonanus in Monreale vom J. 1186, daß ich — zumal an der Pisaner Thüre oben die Jahrzahl A. D. MCLXXX zu lesen ist — vermuthe, sie sei der gerettete Theil der Hauptthüre, die nach dem Brand von Giovanni da Bologna ersetzt worden ist.

Von einem gleich ungeschickten Bildhauer Buonamico sieht man einen Architrav im Campo santo zu Pisa, mit Christus,

David und den 4 Evangelisten und der Unterschrift: Opus quid videtis Bonusamicus magister fecit; ein Name, der an einer andern Stelle, in der Kirche von Mensano im Sienesischen wiederkehrt.*)

Soll ich der Reihe dieser Vorläufer der Dämmerung noch einen Namen hinzufügen, so ist es der des Philippus, der in S. Gennaro bei Lucca eine Kanzel von Marmor mit dem Apostel Matthäus und allerhand musivisch eingelegten Figuren gefertiget und die Inschrift hinzugefügt hat: Sexagesimus secundus dni. annus mille centumque peractis (1162) tunc erat a Magistro Philippo compositum.

Pistoja liefert der Geschichte auch noch einige hierher gehörige Namen und Werke.**) An dem Portal von S. Bartolommeo erkennt man in dem Relief des Architravs die Sendung der Apostel mit 2 Engeln als Begleitern, dazu die Unterschrift: Rodolfin(i) $\overset{P}{O}$ (opus) anni (sic!) Dmni MCLXXVII.***)

Am Architrav des Portals von S. Andrea ist der Zug der Könige zum Christuskind in Relief abgebildet, als dessen Meister die Unterschrift zwei Brüder nennt: Fecit hoc opus Gruamons magister bon(us) et Adōd (Adeodatus) frater eius. Tunc erant operarii Villanus et Pathus filius Tignosi. A. D. MCLXVI. Derselbe Gruamons hat das Abendmahl in einem Relief an der Façade von S. Giovanni fuoricivitas ausgeführt†) und durch die Unterschrift beglaubigt: Gruamons magister bonus fecit hoc opus.

*) Vasari, ed. Le Monn. I. p. 230.
**) S. Ciampi, notizie inedite della sagrestia Pistojese. 1810.
***) Ciampi p. 27.
†) Ciampi p. 26.

Aber am Portal von S. Andrea prägt sich uns noch ein Meister Enricus ins Gedächtniß, der an den Capitälen der Pilaster die Verkündigung Joachims und die Verkündigung Mariä dargestellt, wobei er, zu größerer Deutlichkeit, das Kind als Embryo auf dem Leibe der Jungfrau abgebildet.

Noch ein Beispiel dieser primitiven Versuche italienischer Bildnerei, auf eigenen Füßen zu stehen, bildet die Kanzel von S. Michele in Groppoli (zwischen Pistoja und Pescia) mit den sehr schwachen Reliefs der Heimsuchung, der Geburt Christi und der Flucht nach Aegypten, und der Inschrift:

Hoc opus fecit fieri hoc opus (sic!) Guiscardus pleb.... anno Dni Mil.CLXXXXIIII.

Am Portal von S. Giorgio zu Siena sind Sculpturen gleichen Werthes von einem Bildhauer Gregorius vom J. 1209.**)

In allen diesen Arbeiten herrscht der mumienhafte Formensinn, der in Meister Biduinus seinen Höhepunkt erreicht zu haben scheint.

Um etwas besser und mit mehr Zeichen eines erwachenden Gefühls für den Ausdruck ist ein Werk der Bildnerei dieser Zeit, deren Urheber sich aber so wenig genannt hat, als das Jahr, in welchem er es gearbeitet. Die Art der Arbeit aber sowohl als die auf den Reliefs angebrachten Schriftzeichen beseitigen sicher den Zweifel an der angenommenen Zeitbestimmung.***) In Florenz stand in der (nun zerstörten) Kirche S. Piero di Scheraggio eine Kanzel, die unter dem Großherzog Peter Leopold nach der kleinen Kirche S. Leonardo vor dem Thor S. Miniato gebracht worden, deren Brüstung mit Reliefs aus

*) Ciampi a. a. O. p. 28.

**) Milanesi, storia civile ed artistica di Sienna p. 76.

***) S. meine „Beiträge" a. a. O. p. 12. 22.

weißem Marmor geschmückt ist.*) Es sind Compositionen, die für die Geschichte der Kunst eine Bedeutung haben als Mittelglied zwischen älteren, roheren Ueberlieferungen und späteren Ausbildungen durch geschicktere Hände. Die Darstellungen umfassen das Leben Christi von der Geburt bis zum Tode. Den Anfang macht ein prophetisches Bild: der Baum aus der Wurzel Jesse, auf dessen Gipfel die Madonna mit dem Kinde sitzt, umgeben von 4 Propheten. Bei der Geburt liegt Maria auf dem Ruhebett in einer an die Antike erinnernden Stellung; Ochs und Esel halten das Kind, daneben steht ein Korb voll Engelköpfchen; Joseph kratzt sich betrübt hinterm Ohr. Ueber dem Ganzen ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln und musicierenden Hirten, dazu Schafen und Ziegen. — Bei der Anbetung der Könige ist der obere Raum mit Architektur ausgefüllt; bei der Taufe steht Christus bis an den Unterleib im Wasser; zu seiner Rechten die Engel, die die Gewänder halten, zur Linken Johannes. Nach Simeon im Tempel folgt sogleich die Kreuzabnahme:**) Joseph von Arimathia, auf den untern Sprossen der Leiter stehend, hält mit beiden Armen den vom Kreuz gelösten Oberkörper Christi,

*) Richa, notizie istoriche delle chiese fiorentine II. 18 weist ihr ohne Begründung ein höheres Alter an; Schnaase a. a. O. IV. 2. 563 scheint in der Note sie als eine Nachahmung von Nichola Pisano betrachten zu wollen, obschon er sie im Text (mit mir) in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts setzt. — S. auch v. Rumohr I. 252. Wenn Crowe ꝛc. a. a. O. I. p. 120 not. 2 sagen, daß meine „Theorie, diese Kanzel, die in Florenz ausgeführt sei, beweise die Existenz einer Schule, aus welcher Nicola Pisano hervorgegangen, unhaltbar“ sei, so würde ich vorkommenden Falls ganz mit ihnen übereinstimmen. Glücklicher Weise habe ich diese „Theorie“ nirgend aufgestellt, sondern (an den oben bezeichneten Stellen nicht etwa vermuthet, nein!) nachgewiesen, welcher bestimmende Einfluß dem Kanzelrelief in S. Leonardo auf das früheste uns bekannte Werk des Nicola zuzuschreiben sei. Von einer Schule, aus der er hervorgegangen, keine Sylbe!

**) Abbildung in meinen Beiträgen zur neuern Kunstgeschichte.

während Nicodemus die Nägel aus den Füßen zieht; Maria benetzt den rechten Arm, Johannes die linke Hand des Todten mit Thränen; über dem Kreuze sieht man die Halbfiguren zweier klagenden Engel. Die Darstellung ist nicht ohne Gefühl, aber von Proportion und Form ist noch keine Rede; die Faltenzüge z. B. sind blos eingraviert. Wir werden später sehen, was ein begabterer Künstler aus dieser Composition nur mit Durchbildung der Motive der Handlung wie der Formen gemacht; aber wir können auch dieselbe Composition in frühern Zeiten von noch ungeschicktern Händen ausgeführt finden. Die k. Bibliothek in München bewahrt ein Breviarium des Bischofs Ellenhardt von Freising aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, mit derselben Kreuzabnahme in Elfenbein auf dem Deckel, gegen welche das Relief in S. Leonardo sehr im Werthe steigt.*) So entwickelt nach und nach an überlieferten Typen, wenn sie nicht — wie im Byzantinismus — für unabänderlich erklärt werden, der Genius der Kunst seine schöpferischen Kräfte zur Freiheit und Selbständigkeit, wie zur innern und äußern Vollendung! Uebrigens kann man die überraschende Thatsache nicht mit Stillschweigen übergehen, daß die Bildnerei in Toscana, wo doch die Baukunst ein lebendiges Gedächtniß für die schönen Formen des Alterthums bezeugte, auf dem nahebei tiefsten Standpunkt der Kunstbildung stehen geblieben ist.

## 4. Rom und der Kirchenstaat.**)

Zu Anfang des 12. Jahrhunderts waren vornehmlich zwei römische Bildhauer in großem Ansehen: Petrus Oderisius (Pier

*) S. m. Denkmale deutscher Kunst Band VI.

**) C. Promis, notizie epigrafiche degli artefici marmorarii romani dal secolo X al XV. — Gaye, Kunstbl. 1839 no. 61 ff. — F. Kugler, G. der Bauk. II. p. 98.

Oderigi) und Rainerius aus Civitavecchia. Vom ersten ist das Grabmal des Grafen Roger in Sta. Trinita zu Mileto, vom J. 1101; ferner das Tabernakel in S. Pietro zu Toscanella, wahrscheinlich schon 1093, in Gemeinschaft mit Rainer angefertigt. Von diesen beiden Künstlern wurden um jene Zeit fast alle Ambonen, Portale, Tabernakel u. dgl. in der Umgegend Roms, in Corneto, Toscanella, Civita Castellana, Falerii, Anagni ꝛc. ausgeführt. Zugleich treten auch andere Künstlernamen auf, so am Tabernakel in S. Maria di Castello in Corneto, die Meister Johannes und Guitto im J. 1168. Es ist nun freilich so roh, daß den Künstlern keine Ehre daraus blüht. Die vier Säulen aus grauschwarzem und gemischtem Marmor sind unverhältnißmäßig kurz, die Capitäle ohne Charakter, ohne Erfindung und ohne Feinheit der Ausführung. Eine bessere Arbeit ist auch der Ambo in derselben Kirche nicht, von Guitto's Sohne Johannes, vom J. 1209. — Ein Magister Angelus wird als Verfertiger des Tabernakels von S. Lorenzo vor Rom aufgeführt und sein Sohn Niccolo ist in Gemeinschaft mit Pietro Fassa di Tito der (inschriftlich beglaubigte) Verfertiger des großen Candelabers der Osterkerze von St. Paul vor Rom, aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, auf welchem die Passion Christi bis zur Auferstehung, Thiere, Laubwerk und andere Verzierungen in Relief, und zwar in einem sehr barbarischen Styl abgebildet sind.*) Aber Niccolo kommt noch 1170 in der Kathedrale von Sutri in Verbindung mit „Jacobus Laurentii" vor; und hiermit ist der Anknüpfungspunkt gegeben an die Künstlerfamilie, welche im entschiedensten Gegensatz gegen das herrschende Unvermögen, Phantasie, Schönheitsinn und Geschicklichkeit in einer Weise entwickelt hat, daß die Folgezeit in ihren Leistungen die

*) Memorie istoriche delle chiese e conventi de' frati minori, del Padre Casimiro p. 309.

Verkünder und Begründer einer neuen und edlen Kunstübung erkannt hat.

## 5. Unteritalien und Sicilien.*)

Die oben besprochenen Bemühungen des Abtes Desiderius von Montecassino ums J. 1070 mußten ihre Wirkung zunächst in Unteritalien zeigen. Zum Schmuck der von ihm 1066 neugebauten Kirche seiner Abtei ließ er in Constantinopel eherne Thüren mit der Geschichte des H. Benedict in Relief anfertigen. Aber bereits um 1150 hatte die Kathedrale von Benevent ähnliche Erzthüren erhalten. Ueberhaupt sehen wir in dieser Gegend die bildnerische Thätigkeit sich mit Vorliebe auf den Erzguß beschränken, und zwar für den besondern Zweck von Kirchenthüren. Zu den merkwürdigsten der Art gehören die Bronzethüren der Kirche Monte S. Angelo bei Manfredonia vom Jahre 1076, die auch in Constantinopel angefertigt worden sind. Die hier dargestellten Gegenstände sind der Sage von der Entstehung dieser Grottenkirche entnommen: wie einem Gutsbesitzer, Garganus, sein schönster Stier entlaufen, wie er ihn vor einer Höhle auf dem Gipfel des Berges gesehen, wie er, ihn zu strafen, nach ihm geschossen, aber von seinem eignen Pfeil, der im Flug umgekehrt sei, getödtet worden, da der Engel Michael vom Himmel gekommen und den Stier unter seinen besondern Schutz genommen. Daran schließen sich weitere Darstellungen vom Sturze Lucifers, der Verkündigung Abrahams, der Hirten, Mariä, Josephs ꝛc., ferner der Opferung Isaaks und anderer alt- und neutestamentlichen Geschichten. Diese Bilder sind nicht in Relief ausgeführt, sondern in einer Art Niello, indem die Umrisse aus vertieften, buntausgegossenen Rinnen

*) Für Unteritalien verweise ich wieder auf das Werk von H. W. Schulze und seine vorzüglichen Abbildungen.

bestehen. — Die großen Erzthüren am Dom von Troja, welche Bischof Wilhelm seiner Kirche in den J. 1119—1127 verehrt, haben nicht ganz den byzantinischen Charakter, sondern vielmehr einen grotesken, fast abenteuerlichen Styl, der sich besonders in Drachen und Löwenköpfen ergeht. Die Aehnlichkeit mit altnordischen Holzschnitzwerken führt zu der Vermuthung, daß hier normannische Erinnerungen eingewirkt, obwohl auch die Lombardei Vorbilder geliefert haben kann. Als Verfertiger haben sich Rogerius aus Amalfi und Berardus aus Benevent genannt. — Wir begegnen dem Styl noch einmal in Apulien, und zwar an dem bedeutendsten normannischen Bauwerk daselbst, am Portal der Kathedrale zu Trani; nicht an den ehernen Thüren desselben, denen ihr Meister seinen Namen Barisanus (und die Jahrzahl 1179?) beigefügt hat und an denen in 54 Reliefs Geschichten des N. Testaments dargestellt sind. Ueberraschend ist die Uebereinstimmung der „Kreuzabnahme" mit jener in S. Leonardo in Florenz und derjenigen des Codex von Freising, und wir finden in der Wiederkehr aller Hauptmotive wie der Gesammtordnung die Bestätigung der Annahme von überlieferten Compositionen, die für die Künstler gleichbedeutend mit der Erzählung selbst gewesen zu sein scheinen. So haben wir hier Joseph auf der Leiter den herabsinkenden Leichnam Christi haltend, der mit den Füßen noch festgenagelt ist, aus denen Nicodemus die Nägel mit der Zange zieht, und Maria, die den Arm des Sohnes umarmt und mit Thränen netzt. — Die marmornen Pfosten des Portals sind mit Blattornamenten und abenteuerlichen Figuren bedeckt, mit Jacobs Himmelsleiter u. dgl., mit großer technischer Bravour, aber in barbarischer Formengebung ausgeführt (im J. 1143). — Um nichts weniger roh und ungeschickt sind die Reliefs aus der Geschichte Christi am Portal zu Bitetto, obschon hier der Spitzbogen vielleicht auf eine etwas

spätere Zeit hinweisen dürfte. — Ein sehr reiches Sculpturwerk sehen wir in S. Clemente am Pescara, an den 3 Portalen der Westseite vom J. 1176. Außer vielen schönen und schön ausgearbeiteten, der Antike, namentlich dem Akanthusblatt nachgebildeten Ornamenten, sieht man in der Lunette des Mittelportals den Papst Clemens, wie er vom Abt Leonas das Modell der Kirche empfängt; auf den Seitenportalen Madonna und St. Michael. Am Architrav des Mittelportals ist die Gründung der Kirche dargestellt: wie Kaiser Ludwig die Insel erwirbt; wie er den Leichnam des H. Clemens von Papst Hadrian II. erhält; wie der Esel die Reliquie zu dem vom Heiligen erwählten Ort trägt; und wie der Kaiser den Abt einsetzt. An den Pilastern sieht man die Gestalten von 3 Königen und einer Königin. Auch hier ist der Contrast zwischen einer scharfen und geschickten Bearbeitung des Steins und einer sehr schwachen Zeichnung der Formen, sehr mangelhaften Kenntniß der Proportionen und der motivlosen Darstellung sehr auffallend. — Allerdings noch werthloser sind die Reliefs am Portal von S. Giovanni in Venere (die Verkündigung des Zacharias, der Besuch bei Elisabeth, Daniel in der Löwengrube ꝛc.), kurze puppenartige Figuren, wie wir sie auch an den Portalen von S. Vittorino in Solmona wiederfinden. — Werthvoller sind in Clemente das Tabernakel und die gleichfalls auf 4 — und zwar reliefierten — Säulen ruhende Kanzel vom Ende des 12. Jahrhunderts wie auch in S. Pellino eine ähnliche steht. — Von besonderer Eigenthümlichkeit und reicher Ausstattung ist die Kanzel in S. Maria in Lago in Moscufo in den Abruzzen vom J. 1159. Die Bühne wird von 4, durch Kleeblattbogen verbundenen Säulen mit romanischen Blätter- und Figuren-Capitälen getragen. In den Bogenzwickeln sieht man in Ranken und Kränzen einen Greifen, einen Adler, der neben einer Sirene einen Menschen ins Bein beißt u. dgl. m.

Der Hauptbalken des Bodens der Bühne ist mit arabischen Ornamenten verziert; die Brustwehr ist viereckt, hat aber an 3 Seiten Vorsprünge mit Pulten und an den Ecken achteckige oder gewundene cannelierte Säulchen mit glatten Blättercapitälen. Darüber zieht sich eine Zwergsäulengalerie und das Gesims hin. An einer Seite wird das Pult von einem Engel mit aufgehobenen Armen gehalten, unter welchem ein geflügelter Löwe liegt, während ein geflügelter Stier an der Ecke angebracht ist. Ein anderes Kanzelpult wird von einem Adler gehalten, der einen Löwen zerreißt, so daß wir wohl — wenn gleich etwas zerstreut — hierin die Evangelisten-Zeichen zu erkennen haben. Johannes der Evangelist ist außerdem noch jung und im Diaconuskleid mit der Stola an der zweiten Seite der Brüstung, der Täufer mit langem Haupthaar und Bart an der dritten abgebildet. Neben dem Engel unter dem Pult ist links die Wand mit bunter Mosaik ausgelegt, rechts der Kampf S. Georgs mit dem Drachen dargestellt. An den Säulen sitzen nackte Figuren oder klettern daran hinauf. Auch die übrigen Bogenzwickel haben Bilder; einen Menschen, einen Hund und einen Adler in Verschlingung; Ministranten mit Kelch und mit Rauchfaß; Davids Kampf mit dem Löwen; ein anderer mit einem Bären (1. B. Samuelis 17, 34) als Gegenbild zu S. Georgs Kampf mit dem Drachen; beide mit den bekannten symbolischen Beziehungen. An der Kanzeltreppe aber führen uns die Darstellungen in die alte Unsterblichkeits-Symbolik zurück, zu Jonas, der aus dem Schiff geworfen, wunderbar gerettet wird und unter der Kürbislaube seine Betrachtungen über die Weisheit Gottes anstellt.

Die Kanzel hat folgende Inschrift:

Rainaldus istius eccl. prelatus hoc opus fieri fecit anno Domini millesimo centesimo quinquagesimo VIIII ind. VII.

Hoc Nicodemus opus dum fecit mente fideli,
Orat ut a Domino mereatur premia celi.

Für das Tabernakel über dem Altar im Dome von Bari wird ein Künstler Alfanus und das J. 1052 genannt. Dem ähnlich ist das Tabernakel in S. Niccolo daselbst vom Abt Eustasius, der von 1105—1123 regierte. Die Metallplatte am Architrav freilich ist wohl später. Auf ihr ist die Krönung des Königs Roger durch Nicolaus abgebildet. Die Darstellung überrascht durch richtige Bewegung in einfach großen Linien und eine malerische Anordnung der Gewandung, wie sie im 12. Jahrhundert nicht leicht angetroffen wird. König Roger hat einen Christus-ähnlichen Kopf.

Auch Bischofstühle aus alter Zeit haben sich in einigen Kirchen Apuliens erhalten, in S. Niccolo zu Bari vom Bischof Elias vom J. 1098 mit 3 männlichen Figuren und einem Löwen, der einen Menschen zerreißt, unter dem Schemel; in Canosa ein ähnlicher, der von Elephanten getragen wird. Eherne Thüren im byzantinischen Styl aus dem 12. Jahrhundert sind auch an der Kathedrale von Benevent von 1150; am Dom in Salerno von 1099; deßgleichen an S. Pantaleone zu Ravello von 1179, die in Composition und Ausführung so genau mit den Thüren des Barisanus in Trani übereinstimmen, daß wir für beide Werke denselben Urheber annehmen dürfen. — Sehr ähnlich ist ihnen auch, und durchaus nicht überlegen an Kunstwerth, mit dem Namen des Barisanus obendrein bezeichnet, die eherne Seitenthüre am Dom von Monreale bei Palermo, mit Christus in der Glorie, Maria auf dem Thron, der Kreuzabnahme, Befreiung der Erzväter, mit den Gestalten der Apostel und einiger andern Heiligen (Georg, Eustasius ꝛc.).*)

*) Serradifalco, del Duomo di Monreale T. XII.

Die Hauptthüren aber am Dom sind von Bonanus (1186), dessen sehr geringe künstlerische Fähigkeiten wir bereits in Pisa kennen gelernt haben.*) Auch bei diesem seinen Werke hat er die beglaubigende Inschrift nicht fehlen lassen:

Anno Dni MCLXXXVI Indictione III
Bonanus civis Pisanus me fecit.

In der Capella Palatina zu Palermo steht eine Kanzel von weißem Marmor, mit vielen Mosaikverzierungen, wie wir der Art in Ravello, Moscufo ꝛc. gesehen; daneben eine s. g. Osterkerze von weißem Marmor, getragen von Löwen, welche Thiere und Menschen zerfleischen, und darüber ein Engel, neben welchem ein Mensch in der rechten Hand einen Kelch emporhält; nicht schwer zu deutende Sinnbilder des Todes und des durch das Blut Christi verbürgten ewigen Lebens.

## B. 2. Malerei.

### 1. Das venetianische Gebiet.

Wir haben uns bereits bei Gelegenheit der Baukunst und Bildnerei mit der Thatsache bekannt gemacht, daß Venedig durch seinen Reichthum zu Kunstunternehmungen angetrieben und durch seine Handelsverbindungen mit dem Orient mit byzantinischer Kunst bekannt, die Brücke gebildet, auf welcher diese ins nördliche Italien eingezogen. War dieß nun auch bei der Malerei der Fall, so ist doch nicht zu verkennen, daß hier der eigene Kunstgeist sich bald zu regen und die beengenden Bande des Byzantinismus abzustreifen bemüht war. Wohl waren anfangs ausschließlich griechische Künstler beschäftigt, namentlich dürfte dieß, außer von den Bronzethüren, von den Mosaiken gelten, mit

*) Serradifalco a. a. O. Taf. IV.

denen die Dogen Pietro Orseolo und Domenico Contarini das Nationalheiligthum (im 11. Jahrhundert) haben ausschmücken lassen und von denen noch viele im Innern an Kuppeln und Bogen übrig sind. Es ist auch nicht unwahrscheinlich, daß griechische Künstler förmliche Schulen in Venedig gründeten, aus denen dann italienische Meister der Mosaikmalerei hervorgingen. Denn war auch die Kenntniß derselben bei den Italienern nicht ganz verloren gegangen, so waren doch die Byzantiner jener Zeit in der Technik, wie selbst in der Zeichnung ihnen sehr überlegen.

Genaue Zeitbestimmungen über das Alter der Mosaiken von S. Marco in Venedig fehlen,*) und so ist es kein Wunder, daß die Ansichten weit auseinander gehen. Die bedeutendsten jener Mosaiken sind unstreitig diejenigen der Vorhalle der Marcuskirche; und zwar ist hier zunächst von denen an der West- und Nordseite die Rede, in denen an Kuppeln, Pendentifs und Bändern Geschichten aus der Genesis dargestellt sind, und zwar die Schöpfungsgeschichte in der westlichen, die Geschichte Josephs in der nördlichen Abtheilung. Alle geschichtlichen Darstellungen sind ziemlich lebendig, haben aber kurze Figuren, während die einzelnen Heiligen das gestreckte byzantinische Maß einhalten und weniger durchgebildet in der Form sind. Die Färbung ist durchweg sehr kräftig; alle Bilder haben Goldgrund hinter sich. In den Motiven zeigt sich ein Suchen nach Ausdruck; so scheint Joseph, wo ihm Pharao seine Macht überträgt, in erschrockener Bescheidenheit ablehnen zu wollen; Pharao da, wo er den Mundschenk wieder in sein Amt einsetzt, die wiederkehrende Gnade dem bei Darreichung des Bechers unterthänigst zitternden Diener huldvoll bemerklich zu machen. Haltung und Bewegung

*) Viele und gute Abbildungen in dem o. c. Werke von Joh. und Luise Kreuz, La Basilica di S. Marco in Venezia.

sind noch sehr ungeschickt, wie die Zeichnung der Gestalten und der einzelnen Körpertheile; die Gewandmotive sind nur im Allgemeinen angedeutet, den Formen des Gefältes liegt noch keine Anschauung zu Grunde; willkürlich in spitzen und rechten Winkeln verbundene Linien vertreten noch häufig ihre Stelle.

v. Rumohr (It. Forsch. I. 175) bezeichnet diese Vorhalle mit ihren Mosaiken als den einzigen Theil der Marcuskirche, „der dem höhern Alter der Christenheit und wahrscheinlich der Zeit des Exarchats angehört," also gegen 600, d. i. 3—400 Jahr vor Gründung der jetzigen Kirche. — Schnaase (a. a. O. IV. 2. p. 535) sagt, daß diese Mosaiken „unzweifelhaft erst aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammen" und stützt sich dabei auf die nicht frühere Erbauungszeit der Vorhalle und auf Form und Inhalt der Inschriften. — Ich kann mich keiner von beiden Meinungen anschließen. Der byzantinische Charakter der Bilder ist unverkennbar; aber ebenso deutlich machen sich eigenthümliche Bestrebungen darin bemerklich, die auf neue, italienische Kräfte schließen lassen. Im 11. Jahrhundert aber waren die Malereien in Italien noch ausschließlich und streng byzantinisch, die Inschriften wohl ohne Ausnahme griechisch. Hier sind sie nicht nur lateinisch, sondern haben auch spätere Buchstaben. Ebenso kommen in Nebendingen spätere Formen vor, z. B. bei dem Thron, unter welchem Pharao sitzt, der s. g. Kleeblattbogen, Zwergsäulen rc. Da nun nach den vielen Bränden im 12. Jahrhundert und nach der Eroberung von Tyrus für Venedig eine neue Zeit begonnen zu haben scheint und da um 1172 S. Marco eine gründliche Bauveränderung erfahren,*) so bin ich der Ansicht, daß dieser Theil der Mosaiken ins letzte Drittel des 12. Jahrhundert gehöre.

---

*) A. D. MCLXXII Sebastianus Ziani dux cuius opibus Divi

Daran dürfte sich sodann die Ausschmückung der in Südwesten anstoßenden Zeno-Capelle und dann des Baptisteriums an der Südseite reihen.

An der Decke der Zeno-Capelle sind die Geschichten des H. Marcus und des H. Petrus in Mosaik abgebildet. Die Zeichnung, namentlich des Gefältes, ist hier noch um nichts weniger byzantinisch; auch in den Körper- und Gesichtsformen ist ein großer Fortschritt nicht wahrzunehmen; dagegen hat die Darstellung an Lebendigkeit und Ausdruck sehr zugenommen und ist stellenweis zur Leidenschaftlichkeit gesteigert; wie z. B. in dem Bilde mit der Unterschrift: Hic catenatus trahitur ad locum bubuli, wo der H. Marcus im priesterlichen Gewand, am Boden liegend, eine Kette um den Hals, die Füße mit Stricken zusammengebunden, von zwei Henkern fortgeschleift, von einem dritten mit einem Stecken auf den Kopf geschlagen wird; eine Darstellung, bei welcher der Künstler bei aller Heftigkeit der Bewegung der Henker nicht bemerkt hat, daß er sie gegen ihr Opfer, das sie fortschleifen wollen, anstatt in entgegengesetzter Richtung hinschreiten läßt.

Außerdem ist in dieser Capelle manches ächt byzantinische, wie italienisch-byzantinische Kunstwerk zu finden, so daß man den Unterschied zwischen beiden zugleich vor Augen hat.

Einen höhern Schwung nehmen die Mosaiken der südlichen Vorhalle, die als Baptisterium dient. In der Mitte der Kuppel sitzt Christus in der Engelglorie. Zwei Kreise kleiner, geflügelter, nackter Engel (Cherubim) umgeben ihn, verkürzt gezeichnet in concentrischer Richtung; der obere oder nächste Kreis im Licht, der zweite im Schatten; ein Umstand, der schon auf eine ent-

---

Marci templum majori ex parte constructum instauratumque fuit. Stringa a. a. O.

wickeltere Kunstanschauung hinweist. Unterhalb dieser Engelkreise folgt ein anderer mit den 8 lebens- oder überlebensgroßen Figuren der Wissenschaften (Plenitudo sciencie); der Throne (Tronus), eine geflügelte Gestalt mit Mauerkrone, Scepter und Schriftrolle auf der besternten Weltkugel sitzend; der Herrschaften (Dominationes), ein geharnischter Engel mit der Wage in der Linken und der zum Stoß geführten Lanze in der Rechten; der Engel und Erzengel (Angeli, Archangeli), zwei emporschwebende Engel mit eingewindelten geretteten Seelen, über einem Abgrund, in welchem andere Seelen auf Errettung hoffen; der Mächte (Virtutes), ein Engel, der Feuer auf einer Säule unterhält, Wasser aus dem Felsen hervorruft und einen Todten lebendig macht; der gesetzvollstreckenden Gewalten (Potestates), ein Engel, der den Satan bindet; der Fürstenthümer (Principatus), ein geharnischter Engel mit Schwert und Schriftrolle auf dem Thron; und eines Seraphs (Seraphim), ebenfalls auf dem Thron, eine Schriftrolle in der Hand, aber nicht geharnischt. Es dürfte dieß die älteste vollständige Darstellung der neun Engelchöre im Bereich der italienischen Kunst und das unmittelbare Vorbild für die Mosaiken in der Kuppel des Baptisteriums von Florenz geworden sein, wo wir der ganz gleichen Anordnung begegnen werden.*) Unverkennbar ist der neue Geist, der hier sich zu regen beginnt. Der Eindruck feierlicher Würde, der den byzantinischen Gestalten bei aller Starrheit der Form nicht abzusprechen, hat durch die freiere Bewegung, das größere Verständniß der Form, in denen das italienische Kunstgefühl sich kundgibt nichts verloren, vielmehr nur gewonnen und der kirchlichen Lehre von den Engelchören eine hohe Bedeutung für die Kunst gegeben,

*) Die Ordnung der neun Engelchöre rührt vom Dionysius Areopagita her und findet sich genau angegeben in dem mehrerwähnten „Handbuch der Malerei vom Berge Athos."

welche freilich in ihrem ganzen Umfang und tiefsinnigen Gehalt zu erkennen erst dem Meister des 19. Jahrhunderts, Peter Cornelius, in der Ludwigskirche zu München vorbehalten geblieben.

In den Pendentifs sind die vier Kirchenväter, in den Lunetten die Geschichte des Täufers Johannes: die Verkündigung des Zacharias, die Verstummung desselben, — dann die Enthauptung des Johannes, Mutter und Tochter Herodias, das Begräbniß des Täufers abgebildet. In der Lunette über dem Altar ist Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes Ev., Marcus und Johannes Bapt. nebst drei Votivgestalten in Mosaik dargestellt; und hier scheinen wieder nur griechische Hände thätig gewesen zu sein, wie denn auch die Inschriften griechisch sind.

Das in aller Beziehung aber wichtigste Denkmal byzantinischer Mosaikmalerei im venetianischen Gebiet haben wir im Dom auf der Insel Torcello aufzusuchen. Die ältern Malereien haben fast ausschließlich das Leben Jesu und seine Verherrlichung als Gottheit, auch wohl einzelne Heiligen-Geschichten zum Gegenstand und waren im Ganzen auf mäßige Räume beschränkt. Hier stehen wir zum ersten Male vor einer Darstellung, die sowohl in Betreff ihres Inhalts, als des Raumes, den sie einnimmt, die bisherigen Grenzen überschreitet: vor dem jüngsten Gericht, das (nach griechischer Vorschrift) die ganze Westwand im Innern des Domes bedeckt.

Torcello wurde im J. 647 aus Flucht vor den Longobarden Sitz des Altinischen Bischofs Maurus. Bischof Ursus Petri Urseoli ließ die vor Alter zusammenfallende Kathedrale nebst der bischöflichen Wohnung neu herstellen 1008.*) Um nicht vieles später scheint das Mosaikgemälde der Westwand entstanden zu

*) Flaminio Cornelio a. a. O.

sein. Auf die imposanteste Weise wird hier die Lösung der gewaltigsten Aufgabe christlicher Kunst nach der Vorschrift der griechischen Kirche*) den Priestern und Laien der lateinischen Kirche vor die Augen gestellt und wie selbständig auch später die abendländische Kunst diesen Gegenstand behandelt hat, in den Hauptmotiven hat sie sich doch an das byzantinische Vorbild gehalten.

Das Gemälde in Torcello ist durch 6 horizontale Linien in ebensoviele Felder geschieden, deren Darstellungen aber durch einen allen zu Grunde liegenden Gedanken verbunden sind: Christi Tod brachte den Vätern des Alten Bundes die Erlösung und ihm die Macht des Weltenrichters. In dem durch die Dachlinien gebildeten Giebelfeld der Wand ist Christus am Kreuz abgebildet. Darunter, in der Mitte des zweiten Feldes steht Christus, das Kreuz in der Linken, auf der zertrümmerten Höllenpforte und über dem zu Boden geworfenen Satanas; mit der Rechten zieht er einen der Erzväter empor, neben welchem eine gerettete Frau steht; weiter zurück sieht man ein Königspaar nach Erlösung die Hände ausstrecken; andere Seelen schmachten noch rechts und links in der Tiefe und wieder andere bilden eine dankbare Schaar der Erretteten. Ein Greis aber zur Linken Christi deutet auf diesen, als den verheißenen Messias; es ist Moses, der erste der Propheten des A. Bundes. Neben dem Haupte Christi steht das erklärende Wort: *H ANACTACIC* Die beiden Enden dieser Abtheilung, rechts und links, sind durch die Kolossalgestalten zweier Erzengel eingenommen, die — fast priesterlich gekleidet — gegen den Beschauer gewendet aufrecht stehen, in der einen Hand eine Kugel haltend, die andere wie zur Mahnung erhoben. In der dritten Abtheilung sitzt Christus

*) Vgl. das Handbuch der Malerei vom Berge Athos p. 266 ff.

in einem Nimbus auf dem Himmelsbogen, beide Arme gesenkt, doch die linke Hand verwendet; Cherubim zu seinen Füßen, aus denen ein rother Feuerstrom quillt und sich bis in die unterste Abtheilung zu seiner Linken ergießt. Rechts von ihm steht Maria, links der Täufer, Beide mit fürbittender Geberde; dann sitzen zu beiden Seiten die Apostel und hinter ihnen ist der Himmelsraum von Engeln eingenommen. — In der Mitte der vierten Abtheilung ist die Bundeslade auf einem Altar aufgerichtet, darauf das Evangelium liegt und das Kreuz mit Lanze und Schwamm zwischen brennenden Kerzen steht. Ein Mann und eine Frau (Adam und Eva, beide bekleidet) knieen betend davor, zwei Engel stehen daneben. Zu beiden Seiten rufen Posaunenengel zur Auferstehung, und Erde und Meer, Bestien der Wüste und des Wassers geben ihre Todten heraus; aus den Gräbern erheben sich die Gestorbenen. Im Meer sitzt auf einem Seeungeheuer eine kolossale weibliche Gestalt, die Königin der Meere, *Θαλασσα*. — In der fünften Abtheilung wird die Mitte durch einen Kampf zwischen einem Engel und zwei Teufeln eingenommen, die sich bemühen, die eine Schaale der Waage in der Hand des Engels niederzudrücken. Auf der Seite des Engels stehen die zur Seligkeit Berufenen; auf der andern stoßen 2 Engel die Verdammten in die Hölle, wo Satanas auf seinem Flammensitze sie empfängt. Daß unter den Verdammten Fürsten und Päpste kenntlich gemacht sind, kann im Hinblick auf die Geschichte der Zeit nicht wohl überraschen. In der sechsten Abtheilung darunter (die durch die Thüre getheilt ist) sind (links) leichtere und schwerere Höllenstrafen in gesonderten Räumen zur Abschreckung vorgeführt. Rechts von der Thüre ist der Raum von einer theilweis räthselhaften Gruppe eingenommen. Hier steht die enge Himmelspforte, bewacht von einem Cherub mit der Lanze in der Rechten, aber ein Engel vor der Pforte ladet

freundlich zum Eintritt ein und Petrus eilt mit den ihm anvertrauten Schlüsseln von rechts herbei, seines Amtes zu warten. Auf der andern Seite der Thüre steht ein fast ganz unbekleideter unbärtiger Jüngling mit langem, gescheiteltem Haar, ein Doppelkreuz in der Rechten, mit der Linken eine abwehrende Bewegung machend; es ist (nach dem „Handbuch ꝛc.") der begnadigte Schächer; neben ihm steht eine Frau im Matronengewand, nach alterthümlicher Weise mit erhobenen offenen Händen betend; (nach dem Jüngsten Gericht in der Kirche des Klosters Panagia-Phaneromini auf der Insel Salamis ist es möglicher Weise Maria, nur daß sie dort auf dem Thron sitzt;) von dem Jüngling durch einen Baum geschieden, ist sie es auch von der andern Seite durch einen zweiten von einem Greis (Abraham), der ein Kind in seinem Schooße hält, und zu welchem eine Kinderschaar sich drängt. Abrahams Schooß ist ja der sinnbildliche Ausdruck für das Paradies. Der Greis und die Frau sind gleich Petrus und dem Engel durch einen Heiligenschein ausgezeichnet, der dem Jüngling wie den Kindern fehlt. Hier herrscht noch die gänzlich unverstandene Formengebung des byzantinischen Formenstyls, und selbst bei leidenschaftlicher Bewegung die größte Rücksichtslosigkeit auf die Möglichkeit, so daß z. B. einer der Posaunenengel, dessen Unterkörper nach rechts hin sich bewegend im Profil zu sehen ist, das Profil des Oberkörpers in entgegengesetzter Ansicht zeigt. Ganz schematisch sind alle Gesichtszüge, Hände, Haare ꝛc. gezeichnet, das Nackte überhaupt ohne alle Kenntniß; allein der Gesammteindruck ist, obschon die Farbe lange nicht die Kraft der S. Marcus-Mosaiken erreicht, doch sehr mächtig.

## 2. Die Lombardei.

Sehr spärlich sind in der Lombardei die Denkmale italienischer Malerei aus dieser Zeit zu finden. Ob die Miniaturen

zweier Evangeliarien in der Pariser Bibliothek, von denen Waagen*) Nachricht gibt und sagt: „daß sie noch eine ziemlich richtige Behandlung der Gewänder, den würdigen, ernsten Ausdruck der altchristlichen Kunst, individuelle Auffassung und wohlverstandene Bewegungen zeigen," aus der Lombardei stammen, wird sich nicht ermitteln lassen. — In der kleinen Kirche S. Nazaro e Celso zu Verona sieht man im alten Presbyterium Wandgemälde: Christus, Michael, die Apostel, die Taufe u. a. m., von denen Schnaase**) sagt, daß sie in dreifacher Schicht übereinander liegen, deren letzte er ins 10. Jahrhundert setzt.***) — In S. Zeno zu Verona kommen unter den abfallenden Fresken aus dem 14. Jahrhundert ältere aus dem 12. zum Vorschein, heilige Gestalten im streng byzantinischen Styl. — In Mailand ist das Mosaikbild der Absis von S. Ambrogio (mit Ausnahme der neuen Zuthaten, z. B. des Christuskopfes) ein Werk byzantinischen Styls des 11. Jahrhunderts; in S. Lorenzo, in der Capella S. Aquilino, sind Mosaiken (Christus mit den Aposteln, das Opfer Abrahams ꝛc.), wie es scheint, aus derselben Zeit. Eigenthümlich ist die Darstellung der Verkündigung der Hirten auf dem Felde, zu denen ein Jüngling im goldgelben Gewande tritt. Der Wolkenhimmel, die Felsen und der Wasserfall scheinen spätere Zuthat. Die Figuren haben kurze Verhältnisse, lebendige Bewegung und einen Schein von Modellierung. Christus und die Apostel sind weiß gekleidet und haben ein mehr byzantinisches Aussehen, als die Hirten. — Das Bedeutendste, was hier anzuführen ist, dürfte die innere musivische Ausschmückung des Baptisteriums von Parma

*) a. a. O. III. p. 260. 267.

**) a. a. O. IV. 2. p. 535

***) Abbildung bei Orti Manara, l'antica capella presso la chiesa di Nazaro e Celso. Verona 1841.

sein, die wohl größtentheils aus dem 13. Jahrhundert stammt. Den obersten Raum der Kuppel nehmen die vier Evangelisten ein, nach Art ägyptischer Gottheiten mit den Köpfen ihrer Embleme versehen, so daß nur Matthäus als Mensch erscheint. Dann folgen Christus auf dem Thron mit Maria und Johannes Bapt., ferner die Patriarchen und großen Propheten und unter diesen kommen in dritter Reihe 16 Bilder aus dem Leben des Täufers Johannes; in den Spitzlunetten aber die Geschichten Abrahams. Der Styl ist streng byzantinisch, selbst die Form der Segnung griechisch; und doch deutet die lebendige, man möchte sagen unruhige Bewegung der Gestalten auf Anfänge selbständiger Auffassung, die mit Entschiedenheit in den Geschichten Abrahams hervortritt.

### 3. Toscana.

Das bedeutendste Denkmal der Malerei dieses Zeitraums in Toscana ist im Baptisterium zu Florenz zu suchen, dessen achtseitige Kuppel ganz in Mosaik ausgemalt ist. Da im J. 1150 die Laterne auf die Kuppel aufgesetzt worden,*) so ist anzunehmen, daß die Mosaiken der letzteren (wenigstens die ältesten) aus nicht viel späterer Zeit sein werden. Diese folgen sich von oben nach unten in fünf horizontal geschiedenen Ringen. Im obersten Ring ist Christus, in der Linken das Evangelium, mit der Rechten segnend, dargestellt, umgeben von den neun Chören der Engel nach der Ordnung und mit den Beischriften, wie in S. Marco zu Venedig. Darauf folgt die Schöpfungsgeschichte der Erde und des Menschen bis zur Sündflut, dann die Leiden und Thaten Josephs und im vierten Ring das Leben und Leiden des Heilandes (an das sich im fünften die Geschichte

*) s. o. Baukunst p. 258.

des Täufers anschließt. Diese vier untern Ringe sind aber an der Westseite unterbrochen durch eine Darstellung des Jüngsten Gerichts, dessen Mittelpunkt die kolossale Gestalt Christi, auf dem Regenbogen sitzend, ist, zu seinen Füßen die Auferstehung der Todten und in drei Abtheilungen neben sich die Posaunenengel, die Apostel und Paradies und Hölle.

Unterhalb dieser Darstellung ist die Chornische und auch diese ist mit Mosaikgemälden ausgeschmückt.

Alle diese Dinge sind bei der im Gebäude herrschenden Dunkelheit nur bei sehr heiterm Himmel deutlich zu erkennen, so daß ein sicheres Urtheil nicht leicht zu gewinnen ist. Abgerechnet vielfache Restaurationen aus späterer Zeit tragen sie ganz das Gepräge der byzantinisch-italienischen Kunst, mit theilweiser Abhängigkeit, aber auch mit unverkennbaren Anfängen der Freiheit eines eigenthümlich italienischen Kunstgefühls. Wie die Ansichten der Kunstverständigen über das Gebäude von einander verschieden sind, so ist es auch bei den Mosaiken der Fall. Vasari, der nun einmal die Grundlage bildet für kunstgeschichtliche Behauptungen oder Widerlegungen, schreibt die Gemälde der Kuppel dem Andrea Tafi und seinem Genossen, „dem Griechen Apollonio," zu, die Gemälde aber der Chornische dem Fra Jacopo da Turrita.

Daß die letztern von einem Franciscanermönch Jacobus im J. 1225 ausgeführt worden, ist durch eine daran befindliche Inschrift beglaubigt;*) daß dieser aber nicht ein und derselbe

*) Annus Papa tibi nonus currebat Honori
Ac Federice tuo quintus monarca decori
Viginti quinque Christi cum mille ducentis
Tempora currebant per secula cuncta manentis
Hoc opus incepit lux Mai tunc duodena
Quod Domini nostri conservet gratia plena
Sancti Francisci frater fuit hoc operatus
Jacobus in tali pre cunctis arte probatus.

sein könne mit dem Verfertiger des Mosaiks in der Absis des Laterans, wie Vasari will, das die Unterschrift trägt: Jacobus Torrit. pictor hoc opus fecit, ergibt sich aus dem Jahr der Beschaffung desselben 1291 und ist längst erwiesen.*)

Was die Gemälde der Kuppel betrifft, so habe ich schon im Vorgehenden ihnen ein höheres Alter zugeschrieben, als denen des Jacobus und sehe noch einen besondern Grund dafür darin, daß über der Tribune das Jüngste Gericht abgebildet ist, was der altkirchlichen Anordnung, die dasselbe an die dem Chor entgegengesetzte Seite verweist (vgl. Torcello), widerstreitet, daß es also aus einer Zeit vor 1200, wo der Chor an die Westseite verlegt worden, stammen muß. Hinsichtlich des Andrea Tafi und Apollonio werden wir uns an die Angaben des Vasari halten können, bis sie urkundlich widerlegt sind, da sie nichts Widersprechendes enthalten und selbst die Theilnahme eines Griechen an der Ausführung höchst wahrscheinlich ist.

Gleichzeitige Mosaiken in S. Miniato sind theils ganz überarbeitet, theils zu Grunde gegangen.

Von den andern toscanischen Malern dieser Zeit, die sich mehr oder weniger streng an die byzantinische Manier hielten, werden von Vasari vornehmlich Gabbo Gabbi und Margaritone von Arezzo hervorgehoben. Bevor wir jedoch deren Arbeiten in Betracht ziehen, werden wir gut thun, einer Neuerung auf dem Gebiet der Malerei unsere Aufmerksamkeit zu schenken, die von den bedeutendsten Folgen für sie geworden.

In welche (katholische) Kirche wir jetzt treten: — zu jedem Altar gehört ein Altargemälde (oder Altarwerk); von den Altären sind die Gemälde genommen, die unsere Sammlungen und Museen füllen; soweit wir aber bis hieher der italienischen

*) Vasari ed. Le Monn. I. p. 285. 288.

christlichen Kunst gefolgt sind, ist uns noch kein einziges Altargemälde zu Gesicht gekommen. Die Wände der Kirche erhielten Gemälde; der Altar hatte nur ein Kreuz, oder gelegentlich ein Diptychon, oder Triptychon, wie ich es früher S. 145 f. beschrieben habe. Mit der byzantinischen Kunst scheint auch der griechische Kirchengebrauch, einzelne Heiligen-, namentlich Madonnenbilder an beliebigen Stellen in der Kirche zur Beförderung der Andacht aufzuhängen, nach Italien gekommen zu sein. Auf den — den Laien unsichtbaren — Altar der griechischen Kirche konnten dergleichen nicht gestellt werden; die lateinische Kirche bot dagegen kein Hinderniß dar, und es ist sehr wahrscheinlich, daß man um diese Zeit angefangen hat, dergleichen Gemälde, die sogar in Form der Diptychen und Triptychen ausgeführt wurden, zum Altarschmuck zu verwenden.

Aber man hatte auch noch eine andere Stelle in der Kirche ausfindig gemacht zur Aufnahme von Gemälden, das war der s. g. „tramezzo", ein quer von Wand zu Wand in der Höhe vor dem Altar gezogener Balken. Und da, vornehmlich seit den Kreuzzügen, die fromme Phantasie, vor welcher Christus bis dahin fast nur in seiner göttlichen Majestät erschienen, sich mit der Vorstellung seines Leidens erfüllte und das Bild des Gekreuzigten und der Geschichte seines Todes zum allgemeinsten Verlangen geworden war, wurden Crucifixe, oft in sehr großem Maßstab (mit Maria und Johannes, oder allein; mit Gott Vater darüber, oder nicht; mit oder ohne Passions-Darstellungen), in Unzahl gemalt und gewöhnlich auf dem bezeichneten Querbalken aufgestellt. So sind unter dem unmittelbaren Einfluß byzantinischer Künstler oder Vorbilder vom 11. bis selbst ins 14. Jahrhundert hinein in Italien sehr viele Crucifixe und Madonnenbilder verfertigt worden, von denen noch manche bis in unsere Tage erhalten geblieben. Sie sind auf Leinwand gemalt, die

mit einem Gypsgrund übergossen, auf Holz aufgezogen ist. Crucifixe sind meistentheils ausgeschnitten. In vielen Fällen haben die Maler, die von der Modellierung durch Schatten und Licht noch nichts wußten, um ihrem Bild Abrundung zu geben, einzelne Stellen mit Gyps unterlegt, so daß sie das Mittel der Bildnerei für die Malerei benutzten und eine Abart Reliefs hervorbrachten. Es ist nicht sonderlich erbaulich, alle diese Arbeiten ins Einzelne zu verfolgen; sie haben fast ohne Ausnahme ein handwerksmäßiges Gepräge und dienen nur dazu, uns zu überzeugen, daß die Malerei später als die Bildnerei ihre Auferstehung gefeiert, und den Unterschied hervorzuheben zwischen diesen Arbeiten und den Werken Cimabue's und Duccio's, obschon auch diese noch auf dem Boden des Byzantinismus stehen.*) Ich begnüge mich deßhalb, auf einige der namhaftesten Künstler und besonders auf solche ihrer Werke hinzuweisen, die noch erhalten und leicht zugänglich sind. Die Hauptorte dieser Thätigkeit sind Pisa, Lucca, Siena und Arezzo.

Das älteste Crucifix der Art ist in S. Michele zu Lucca, noch aus dem 11. Jahrhundert; ein späteres, mit den Evangelisten, Heiligen, Engeln und der Passionsgeschichte in S. Giulia daselbst. Als erster namhafter Künstler tritt daselbst i. J. 1235 Bonaventura Berlinghieri mit einem H. Franciscus, der die Stigmata zeigt, und seiner Lebensgeschichte in kleinen Bildern als Einfassung auf, einem Werke, das mit seiner Unterschrift versehen, in S. Francesco zu Pescia aufbewahrt wird.**) Ein anderer Luccheſe ist Deodatus Orlandi, von

*) Wem es um ausführliche Nachrichten und gründliche Studien dieser Dinge zu thun ist, der findet sie in Crowe ꝛc. I. p. 155 ff.; einiges auch in meinen „Beiträgen" ꝛc. p. 82 ff.

**) Das von mir („Beiträge" p. 91) aufgeführte, mit demselben Namen und mit derselben Jahrzahl bezeichnete Bild, das ich nicht selbst gesehen, sondern nach den „Memorie e documenti per servire all'

welchem in der Villa di Marlia bei Lucca ein Crucifix hängt mit seinem Namen und der Jahrzahl 1284. — In Pisa wird in der Capella maggiore des Camposanto ein Crucifix mit Nebenbildern (Kreuzabnahme, Klage um den Leichnam, Grablegung, Auferstehung, Christus in Emaus und der ungläubige Thomas) aufbewahrt, das der Mitte des 12. Jahrhunderts anzugehören scheint. Als Meister werden Datus (wohl der obige Deodatus) und Joannes Apparechiati genannt. (M. „Beiträge" p. 92.) — Ein namhafter Maler von Pisa war zu Anfang des 13. Jahrhunderts Giunta, von dem in der nun abgebrochenen Kirche S. Ranieri ein Crucifix mit seinem Namen und dem J. 1210 war, ein wahrhaft abschreckendes Machwerk (vielleicht jetzt in der Akademie);*) und ein anderes in S. Maria degli Angeli bei Assisi noch jetzt zu sehen ist. Auch soll er im Transsept der Oberkirche von Assisi Deckengemälde ausgeführt haben, von denen einige Ueberreste noch zu sehen sind.**) Ja auch die Wandmalereien daselbst halten Crowe ꝛc. (I. p. 172 f.) von derselben Hand. Ebenso gilt er als der Urheber des Bildnisses vom H. Franciscus, das um jene Zeit und später durch die Verehrung des heiligen Mönchs in Hunderten von Copien über das ganze Land verbreitet wurde und wovon das Original in der Sacristei des großen Sanctuariums aufbewahrt wird.

Für gleichzeitig und ebenfalls als Zeugnisse eines tiefen Standes der Kunst in Pisa in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts halten die ebengenannten Schriftsteller (I. p. 169) mit v. Rumohr (I. p. 345) die Wandgemälde im Schiff der Basilica in S. Piero in Grado bei Pisa: Engel, die durch halb oder

istoria del ducato di Lucca" beschrieben, erklären Crowe ꝛc. (I. 159 Not. 2) für eine Copie.

*) S. meine „Beiträge" p. 83.

**) Morrona, Pis. ill. II. p. 119.

ganz geöffnete Fenster hereinzuschauen scheinen, darunter Scenen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus und in den Bogenwinkeln Medaillons mit den Bildnissen der Päpste. Mir ist dieß Machwerk so matt und plump erschienen, daß ich nicht die Unfähigkeit einer Zeit, sondern nur die eines Individuums aus besserer Zeit darin zu erkennen vermochte, das fühllos gegen ein bereits allgemein gewordenes Gut geblieben;*) eine Ansicht, die durch die Reihenfolge der Papst-Bildnisse ihre Bestätigung findet, deren 4 letzte Clemens V., Johann XXII, Benedict XII. und Clemens VI. sind, die von 1305 bis 1352 den päpstlichen Thron inne hatten.

Daß Siena den benachbarten Städten in dieser Zeit ihren Ruhm nicht streitig zu machen vermocht, bezeugt eine Anzahl armseliger Bilder im dortigen Museum, gezeichnet mit den Namen eines Gilio, Diotisalvi u. A.**) Freilich glänzt in der Geschichte der Malerei von Siena der Name Guido als ein heller Stern, der selbst die Meister vom Ende des 13. Jahrhunderts überstrahlt mit seinem Madonnenbilde in S. Domenico in Siena und der Jahrzahl 1221.***) Madonna in ganzer Gestalt, überlebensgroß, sitzt auf einem goldverzierten Thron, den Kopf mit dem Kopftuch und Mantel bedeckt, mit den Augen nach uns gewandt, mit der Rechten auf das bekleidete Kind in ihrem linken Arm zeigend, das, während es zu ihr aufblickt, die segnende Handbewegung gegen uns macht. Ein Kleeblattbogen

---

*) Meine „Beiträge" p. 85 f.

**) Auch Ramboux hatte eine ansehnliche Sammlung solcher Alterthümer mit nach Cöln gebracht, wo sie vielleicht jetzt im städtischen Museum sind.

***) Die Inschrift lautet:

Me Gu..o de Senis diebus depinxit amenis
Quem Christus lenis nullis velit agere penis.
Año Di. MCC⁰XXI.

wölbt sich über der Gruppe, in dessen Winkeln an jeder Seite 3 kleine anbetende Engel zum Vorschein kommen. Ungeachtet des vorherrschend byzantinischen Charakters der Zeichnung, der Gewandbehandlung mit Goldstrichen u. ä. Aeußerlichkeiten, macht das Bild einen Eindruck, wie aus einer vorgerückten Zeit, durch freiere Haltung und Bewegung, lebendigen Ausdruck, Formensinn in dem Gefälte und feine Tinten in der Carnation. Schon seit längerer Zeit hat man erkannt, daß das Bild im 14. Jahrhundert bedeutende Retouchen erfahren; aber erst seit Kurzem ist ihm auch das Geburtsjahr streitig gemacht worden. Gaetano Milanesi*) hat bei genauer Untersuchung gefunden, daß zwischen C und X für ein L Platz ist und hinter I noch bequem 2 dergl. I Raum haben, daß das Gemälde (ursprünglich ein Triptychon) somit im J. 1273 gefertigt worden und daß Meister Guido keinen höhern Rang, als ein anderer seiner wenig befähigten Kunstgenossen einzunehmen habe.

Müssen wir von Siena scheiden, ohne den lange Zeit gepriesenen Ruhm der dortigen Malerschule im 13. Jahrhundert festhalten zu können, so bietet uns Arezzo noch viel weniger einen Ersatz mit seinem Margaritone, von dem Della Valle in seiner Ausgabe des Vasari sagt: „Wenn es wahr ist, daß der Künstler in seinen Werken sich selbst male, so muß Margaritone oft Furcht und Schrecken ausgestanden haben; denn vor seinen Gemälden erschrickt Jeder, der sie ansieht.“ Fabrikmäßig in griechischer Manier malte er Crucifixe und Bildnisse des H. Franciscus, deren noch manche mit seines Namens Unterschrift vorhanden sind, die aber mit ihren dunkelbraunen vertrockneten Gliedern und ihrer formlosen Zeichnung selbst hinter den Arbeiten eines Berlinghieri und Giunta zurückstehen. Sein bedeu-

*) Della vera età di Guido, pittore Sanese. Siena 1859.

tendstes und charakteristischstes Werk, ursprünglich auf dem Querbalken (tramezzo) in S. Margherita zu Arezzo, war verloren, ist nun aber vor nicht langer Zeit wieder aufgefunden worden und befindet sich in der Galerie der Uffizj zu Florenz (Nr. 564). Es ist eine oblonge Tafel, darauf Maria mit dem Kinde in der Glorie, umgeben von 2 schwebenden Engeln und den 4 Evangelistenzeichen abgebildet sind. Dazu gehören 2 Seitentheile (so daß wir wohl die Form des Triptychons vor uns haben), deren jeder 4 Abtheilungen hat; der rechte zeigt die Geburt Mariä, das Martyrium des Evangelisten Johannes, das der H. Katharina, und S. Nicolaus, welcher Schiffer beredet, ein Geschenk des Teufels ins Meer zu werfen; der linke die Erweckung der Drusiana durch Johannes, die Selbstpeinigung des H. Benedict, S. Nicolaus, der einige zum Tode Verurtheilte rettet, und S. Margarethe im Gefängniß. Unter der Madonna steht: Margarit. de Aritio me fecit. Der Grund ist Gold; gemalt ist das Ganze auf mit Gyps grundirter und auf Holz aufgeklebter Leinwand.

## 4. Rom und der Kirchenstaat.

Zunächst ist auch hier kein neuer Aufschwung wahrzunehmen. Auch hier beschäftigt sich die künstlerische Phantasie viel mit dem Leiden und dem Tod Christi und Crucifixe waren eine Hauptaufgabe der Maler. In S. Urbano alla Caffarella zu Rom sieht man eine Kreuzigung aus dem 11. Jahrhundert über dem Eingang. Christus steht, mit beiden Füßen einzeln angenagelt, am Kreuz, Kopf und Körper in gerader Haltung, schmerzlos mit offenen Augen; von der einen Seite reicht ihm „Calpurnius" den Schwamm, von der andern durchsticht „Longinus" ihm die Seite. 2 Engel schweben über dem Kreuz. Johannes und Maria stehen rechts und links und über ihnen hangen die

beiden Schächer an ihren Kreuzen. Am Fuß von Christi Kreuz kniet Magdalena. Der Inschrift*) nach hat das Bild ein Maler Bonizzo im J. 1011 gemalt. An der Wand neben der Kreuzigung sind noch Scenen aus dem Leben Christi und einiger Heiligen gemalt; im Chor aber gegenüber Christus auf dem Thron zwischen zwei Engeln und Petrus und Paulus. Die Bilder sind total übermalt; dennoch erkennt man an der Composition und an einzelnen Gestalten die Ueberlieferung aus altchristlicher Zeit. Auch ist nicht zu übersehen, daß die Gegensätze von Leiden und Tod des Heilands und seiner Verherrlichung im Himmel durch die räumliche Auseinanderhaltung nachdrücklich betont sind.

In der Sammlung des Laterans befindet sich eine Bilderfolge aus dem Leben der HH. Katharina und Agathe, ehedem in S. Agnese vor Porta pia; auch eine Reihe von Scenen aus dem Leben des H. Benedict. Diese, wie die vorgenannten Malereien, denen sie in Zeichnung, Färbung und Ausführung gleichen, werden von Crowe und Cavalcaselle (I. 61 ff.) für Arbeiten aus dem 11. Jahrhundert erklärt. Von Bedeutung für die Kunstgeschichte sind sie nicht.

Daran reihen sich sodann Wandgemälde aus dem 12. Jahrhundert, in denen weder ein Hinneigen zum Byzantinismus, noch ein Fortschritt auf der Bahn älterer römischer Kunst zum Bessern wahrzunehmen ist. In der Capella del Martirologio von S. Paolo fuori ist eine Kreuzigung, in verwandter Auffassung wie in S. Urbano alla Caffarella; neben dem Hauptbild SS. Petrus, Paulus und andere Heilige. In der Vorhalle von S. Lorenzo fuori sind Wandgemälde aus der Zeit von Honorius III. (1216), über den Eingängen Mosaiken: S. Lau-

*) Bonizzo fct. ã xri MXI. — wenn sie ächt ist!

rentius, P. Honorius, Christus zwischen 2 heiligen Frauen. Diese Wandgemälde — Begebenheiten aus dem Leben der HH. Laurentius und Stephanus — sind mir immer, gleich den genannten Mosaiken, als ganz rohe, kunstwidrige Producte erschienen; jetzt haben sie durch gänzliche Uebermalung noch den Werth der Originalität verloren, daran man eine gewisse Selbständigkeit gegen byzantinischen Einfluß sah.

In dieselbe Zeit und unter dasselbe Urtheil fallen die Mosaiken in S. Francesca Romana am Forum, Maria mit dem Kinde zwischen Johannes, Jacobus, Petrus und Andreas. — Am Gewölbe der Tribune von S. Clemente und um den Bogen sind Mosaikgemälde aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts: über dem Bogen das Brustbild Christi, mit dem Evangelium in der Linken, mit der Rechten segnend, die Evangelistenzeichen des Matthäus und Marcus zu seiner Rechten, des Johannes und Lucas zu seiner Linken. Unter den beiden ersten stehen SS. Paulus und Clemens und darunter Jesaias; unter den andern beiden SS. Petrus und Laurentius und darunter Jeremias; zu unterst 2 Städte, Bethlehem und Jerusalem. Die Halbkuppel ist mit den Ranken eines Weinstocks überdeckt, aus dessen Wurzeln ein Kreuz emporwächst mit dem Gekreuzigten und 12 Tauben, neben welchem Maria und Johannes stehen. Zwischen den Reben sieht man die 4 Kirchenväter und andere heilige Gestalten. Unter dem Kreuz fließen die 4 Paradiesesflüsse hervor, zu denen Hirsche und Pfauen herantreten, die oben (S. 45) erklärten Sinnbilder der Unsterblichkeit und des Seelendurstes nach dem Himmelreich; eine nichts weniger als erfreuliche Arbeit!

Nichts besser sind römische Miniaturen aus dem 12. Jahrhundert, wie z. B. in einem MS. in der Minerva, „Benedictio fontis," eine Passionsgeschichte, die Crowe rc. (p. 78) mit Spielkarten-Figuren vergleicht; in einer Bibel in S. Paolo fuori;

oder auch in einem Lobgedicht auf die Gräfin Mathilde von Toscana im Vatican (Nr. 4922).

In der Hohlkehle an der Vorderseite von S. Maria in Trastevere ist ein Mosaikbild, angefertigt unter P. Eugen III. (1145—1153), Maria mit dem Kind auf dem Thron, zu dessen Füßen in ganz kleinen Figuren (wahrscheinlich) Innocenz II., der Neuerbauer der Kirche, und Eugen III. knieen, und neben welchem zur Rechten die klugen, zur Linken die thörichten Jungfrauen stehen; eine in Farbe und Zeichnung scheinbar bessere Arbeit, wenn der Schein des Bessern nicht auf Rechnung der vielen Restaurationen zu setzen ist, die sie bis in die Neuzeit erfahren hat.

Der Beispiele solcher unerfreulichen Kunsterzeugnisse ließen sich noch viele aufführen, ohne der Geschichte mehr Licht zu geben oder eine größere Theilnahme zu erwecken. Wenden wir uns deßhalb Erscheinungen zu, die unter einem andern Einfluß entstanden sind! Wir haben früher gesehen, wie italienischer Kunstsinn, durch byzantinische Künstler oder Kunstwerke geweckt, sich eigenthümlich zu entwickeln begann. Dieser Eindruck wiederholt sich vor dem Mosaik an der Vorderseite des Domes von Spoleto: Christus auf einem griechischen Kaiserthron, die Füße auf einem Regenbogen, zu beiden Seiten Maria und Johannes.*) Die Unterschrift lautet:

Haec est pictura quam fecit sanctae picturae**)
Doctor Solsernus hac summus in arte modernus
Annis inventis cum septem mille ducentis.
Operari Palmeri de Saso ....

---

*) Abbildung im Kunstblatt 1821 Nr. 8.

**) v. Rumohr I. p. 332 liest „sat placitura"; Crowe ꝛc. I. p. 82 Note: „sat Plagiura."

Unverkennbar regt sich hier ein neuer Geist, und liegt er auch noch in den Banden einer starren Form: man merkt ihm doch die werdende Kraft und den Willen an, sie zu sprengen.

Auch in Rom kamen auf demselben Wege bessere Werke zu Stande, zu denen man die unter Honorius III. (1216—1227) gefertigten Mosaiken in der Absis von S. Paolo fuori rechnen muß: Christus auf dem Thron, der Papst (in sehr kleiner Gestalt) vor ihm auf den Knieen; rechts Paulus und Lucas, links Petrus und Andreas. In einer untern Reihe sah man, ehe sie von dem modernen Altar verdeckt wurde, andere Apostel und Heilige nebst den unschuldigen Opfern des Kindermords zwischen Palmenbäumen.

Allein es gelang die Besserung auch nicht überall, und so sehen wir in gleichzeitigen Wandmalereien von S. Benedetto in Subiaco, im s. g. Sacro speco Gemälde eines „Magister Conxolus“ vom Anfang des 13. Jahrhunderts (Madonna mit dem Kind und mit Engeln; dann wie Innocenz III. dem Abt Johannes IV. eine Bulle übergibt), eine Mischung von römischer Formlosigkeit und byzantinischer Formerstarrung. Von nicht höherem Werthe sind die Deckenbilder mit den Evangelistenzeichen um das Lamm, mit S. Benedict und andern Heiligen, und mit Christus nebst einigen Aposteln und Engeln; ferner in der Capella S. Gregorio eine Heiligsprechung (oder Priesterweihe?); sämmtlich Dinge, die uns aufmerksam machen, daß ein Aufschwung der Kunst nach langem und tiefem Verfall nicht so rasch gelingt und auch nicht überall gleichzeitig sichtbar ist.

Indessen hatte sich doch vieles schon zum Bessern gewendet und gegen das dreizehnte Jahrhundert hin mehrten sich die trostverheißenden Erscheinungen. Eben um diese Zeit lebte in Rom eine Künstlerfamilie, die lange vergessen, erst in neuerer Zeit ans Licht des Tages gezogen worden. Das ist die Familie

der Cosmaten, ausgezeichnet als Maler, Bildhauer und Architekten, und besonders glücklich und geschickt in der Ornamentik, der ohnehin in der romanischen Periode mit dem besten Erfolg ausgeübten Kunst. Vasari erwähnt sie nicht; D'Agincourt und Cicognara geben Nachricht von ihnen; Della Valle hat ihnen im J. 1788 eine akademische Abhandlung gewidmet; das größte Verdienst um die Wiederbelebung ihres Ruhmes haben sich K. Witte (Kunstblatt 1825 Nr. 51) und Gaye (Kunstblatt 1839 Nr. 61 ff.) erworben.

Der Porticus des Doms von Civita Castellana ist mannichfach mit musivischen Ornamenten, auch mit den symbolischen Zeichen Christi und der Evangelisten verziert und hat die Inschrift: Laurentius cum Jacobo filio suo magistri doctissimi Romani hoc opus fecerunt. In der Lunette des Eingangs zur Linken ist ein Brustbild des segnenden Christus nach der Unterschrift von Jacobo Cosmati (die Jahrzahl MCCX.. ist nicht vollständig), das sich durch naturgemäße Bewegung und verständige Formengebung auszeichnet. Die Zuthat von Gold und Edelsteinen an Kleid und Mantel ist charakteristisch für den Künstler, dessen Talent sich mit Vorliebe auf die Ornamentik gewendet hatte. — Ein zweites gemeinschaftliches Werk Beider ist uns in den Ambonen von S. Maria Araceli im Rom erhalten. Am Ambo des Evangeliums ist ein Adler, der eine Eidechse in den Krallen hat; am Ambo der Epistel steht die (bei der Versetzung der Ambonen falsch zusammengesetzte) Inschrift: Laurentius . . Jacobo filio suo . . uius operis magister fuit.

Ueber dem Eingang zur Villa Mattei, dem ehemaligen Kloster S. Tommaso in Rom, das der Befreiung von Gefangenen gewidmet war, sieht man ein ziemlich großes Medaillon, mit Christus auf dem Thron, zwischen einem schwarzen und einem weißen Gefangenen, denen er die Hand reicht, auf gol-

denem Grunde mit der Inschrift: Magister Jacobus cum filio suo Cosmato fecit ohc opus.*) Auch hier ist der ornamentale Charakter überwiegend; aber doch haben die Gestalten einiges Leben und etwas Ansprechendes in der Zeichnung und selbst im Ausdruck. Die Gesichts- und Körpertheile sind mit lichtern und dunklern Umrissen gezeichnet, wodurch ein Schein von Modellierung entsteht; die Falten der Gewänder sind nur durch dunkle Contoure in der Localfarbe angegeben.

Im Ganzen aber betrachtet stehen die Cosmaten, namentlich Jacobus und seine Nachfolger auf einer Stufe des Uebergangs von der byzantinischen Kunstweise zu einer selbständigen italienischen, wie sie das 14. Jahrhundert gebracht, wo wir dann wieder auf sie zu sprechen kommen werden.**)

### 5. Unteritalien und Sicilien.

Wir wenden uns nun weiter nach Süden, wo — wie wir früher gesehen — byzantinische Kunst seit längerer Zeit ihren Einfluß geltend gemacht hatte. Leider ist das Hauptwerk, das uns über den Erfolg der Bestrebungen des Abtes Desiderius von Montecassino (S. oben p. 284) Aufschluß geben könnte, die Mosaiken dieses Klosters, zu Grunde gegangen. Erhalten dafür (wenn auch mit Beschädigungen und nicht glücklichen Restaurationen) sind uns die in Auftrag des genannten Abtes in S. Angelo in Formis bei Capua 1058—1075 ausgeführten

*) Nach 1218; denn früher war der Orden für Loskaufung der Christencslaven von P. Honorius III. nicht bestätigt worden.

**) Gaye a. a. O. ordnet die Werke der Cosmaten in diesem Zeitraum so: 1. Jacob mit seinem Vater: Hauptthüre von Civita Castellana — Ambo in Araceli — Hauptthüre in Falerii. — 2. Jacob, Sohn Lorenzo's: in S. Bartolommeo in Rom. — 3. Jacob allein: Seitenthür in Civita Castellana — S. Saba. — 4. Jacob mit seinem Sohn Cosma: am Porticus von Civita Castellana — am Chor von S. Tommaso in Formis, j. Villa Mattei.

Wandgemälde: In der Absis: Christus auf dem Thron, mit dem Evangelium und Segen spendend, umgeben von den Evangelistenzeichen, die Hand Gottes über sich; darunter Michael, Gabriel und Raphael nebst dem Abt Desiderius mit dem Modell der Kirche; — gegenüber an der Westseite über dem Haupteingang das Jüngste Gericht. Hier sitzt Christus in der (elliptischen) Glorie segnend und verdammend; über ihm 4 Posaunenengel, die zum Gericht rufen, unter ihm ein Engel mit einer langen Schriftrolle (dem Buche des Lebens), neben ihm zwei Engel mit Schriftrollen, darauf zu lesen einerseits: Venite benedicti! anderseits: Ite maledicti! Nun folgen rechts und links von Christus je 6 Apostel mit je 6 Engeln hinter sich; ferner auf einer Seite Martyrer und Bekenner beiderlei Geschlechts, auf der andern Teufel, durch welche Seelen in die Verdammniß gestürzt werden; endlich unter den erstern die zur Seligkeit Berufenen und gegenüber die Hölle mit dem gefesselten Lucifer und den Verdammten, die in seinen Rachen gesteckt werden.

Nach der Beschreibung von Crowe &c. I. p. 65 sind diese Malereien kein erbauliches Ergebniß der Bemühungen des kunstsinnigen Abtes. Abschreckend ist die Gestalt des Heilandes in der Absis, dünn und schwach mit formlosen Händen und Füßen, einem großen Kopf mit einem grimmigen, knöchernen Angesicht, umgeben von langem, rothem Haar und mit schwarzen Contouren eingefaßt; große, runde, gläserne Augen unter gerunzelten Augenbrauen, eine lange, dünne, spitze Nase, ein kleiner Mund, ein kurzer, struppiger Bart und 2 Flecken an den Wangen — das ist das zur Förderung der Andacht hier im Heiligthum aufgestellte Bild des Gottes der Christenheit, des Weltheilandes!

*) Ich habe diese Bilder nicht gesehen. H. W. Schulz a. a. O. bezeichnet sie als von byzantinischer Manier verschieden.

Es wird schwerlich das Verlangen wecken, auch die übrigen Gestalten des Nähern zu betrachten oder den Werken nachzugehen, die von den Künstlern von S. Angelo oder ihres Gleichen sonst noch in Capua ausgeführt worden sind und an denen italienische Hände sich schwerlich betheiligt haben.*)

Ausgezeichnet durch begeisterte Auffassung und sehr lebendige Darstellung ist mir das Mosaikbild des H. Andreas in der Kirche seines Namens zu Amalfi erschienen; auch in der Zeichnung, obschon noch in byzantinischem Styl ausgeführt, ziemlich frei und verständig.

Im Ganzen aber erscheint Unteritalien sehr arm an Denkmalen der Malerei dieser Periode und auch was an dergleichen im Museum zu Neapel aufgehängt ist, kann als nennenswerth nicht bezeichnet werden.

Dagegen bilden die monumentalen Malerwerke, die unter den Normannenfürsten in Sicilien ausgeführt worden, einen Glanzpunkt in der Kunstgeschichte der Insel. Nicht allein, daß sie als große Bilderfolgen eine große Conceptionsfähigkeit, eine bedeutende künstlerische Einsicht in die Verbindung von Gemälden mit gegebenen architektonischen Räumen voraussetzen, so sind sie auch Zeugnisse großer technischer Geschicklichkeiten und einer ausgebildeten Darstellungsgabe. Bei den offenbar sehr schwachen Leistungen italienischer, namentlich süditalienischer Künstler im 12. Jahrhundert, darf man wohl die Gemälde aus dieser Zeit in Sicilien, ungeachtet der fast durchgängig in lateinischer oder auch in arabischer Sprache angebrachten Inschriften, für Arbeiten griechischer Künstler halten, wenn es auch möglich, ja wahr-

*) Ausführliche Kunde geben Crowe &c. a. a. O. I. 67 f., auch über andere gleich werthlose Malereien der Art in Unteritalien.

scheinlich ist, daß unter deren Anleitung Sicilianer oder Maler vom Festland beschäftigt gewesen sind.*)

Die Mosaiken der Absis in der Kathedrale zu Cefalu (erbaut 1131) sind im Auftrag des Königs Roger im J. 1148 ausgeführt: ein kolossaler segnender Christus zwischen 4 Engeln, die das Labarum und Rundbilder von Melchisedech, Hosea und Moses halten; darunter die Apostel, dann Maria mit Joel, Amos und Obadjah, endlich noch eine Anzahl Propheten, Patriarchen und Kirchenheilige. Bei allem sichtlichen Zusammenhang mit byzantinischer Kunst, namentlich in den typischen Charakteren der Apostel und verschiedener Heiliger, ist die Zeichnung doch freier als dort, ohne in die Formlosigkeit römischer Mosaiken zu verfallen, die Engel haben angenehme Züge, das Haar mit Bändern gebunden, die über den Nacken flattern; der Faltenwurf ist gut und nähert sich in der Zeichnung dem ältern Styl. Der Heiland ist in dem traditionellen byzantinischen Typus gehalten, mit dem knöchernen, von einer schweren Haarmasse eingefaßten Angesicht; über einem purpurnen Unterkleid liegt ein faltenreicher Mantel, der den linken Arm und den Unterkörper bedeckt. Die Carnation hat einen im Allgemeinen natürlichen Ton mit feinen, lichten Umrissen und mit grünlichen Schatten; auch stimmen die Farben harmonisch zusammen; der Grund ist grau. Die Technik hat sich als besonders dauerhaft erwiesen.**)

Die Capella Palatina in Palermo (erbaut von 1132 bis 1140) ist im Auftrag des Königs Roger in den nächstfolgenden Jahren mit Mosaikbildern und Ornamenten ausgestattet worden, die sich — ungeachtet mancher Restaurationen —

*) Hauptwerke für die Kenntniß der betr. Malereien sind: Duca di Serradifalco, Il Duomo di Monreale. Hittorf & Zanth, La Sicile moderne. Pirri, Eccl. Messinenses.

**) Crowe rc. I. p. 70.

bis auf den heutigen Tag in ursprünglichem Glanze erhalten haben. Fast alle Räume der Kirche sind mit Mosaik bedeckt: Die Propheten des Alten Testaments und viele Heilige des Neuen nehmen die Wände des Mittelschiffs und des Transsepts ein; an den Wänden der Seitenschiffe ist das Leben der Apostel Petrus und Paulus geschildert. In der Kuppel über der Kreuzung sieht man Christus in der Engelglorie und in der Absis segnend zwischen Petrus und Paulus auf dem Thron. Nicht alle diese Bilder sind von gleichem Werthe und namentlich läßt die Gestalt und Physiognomie des Heilandes viel zu wünschen übrig. Im Palast selbst sind mehre Zimmer mit musivischen Bildern decoriert, namentlich die „Stanza del Rugiero“ mit Wappenthieren, Pfauen, Hirschen, Löwen, Adlern mit Hasen ꝛc. auch mit Greifen und Centauren, so wie mit einer Jagd auf Hirsche ꝛc.

In der Kirche des Monastero della Martorana, erbaut 1113 vom Großadmiral K. Rogers, Georg, und 1143 vom König eingeweiht, haben sich, obschon nicht ohne Beschädigung, ansehnliche Mosaiken aus dieser Zeit erhalten: die Geburt Christi, der Tod Mariä, einzelne Heilige, unter denen besonders eine H. Anna mit dem Palmzweig in der Hand in der Absis des südlichen Transsepts durch Würde und Ausdruck die Aufmerksamkeit auf sich zieht; auch ein Bild, wie Roger seine Königskrone von Christus empfängt u. a. m. Auffallend sind hier die griechischen Beischriften, obwohl die Künstler tiefe Sprachstudien nicht verrathen, indem z. B. auf dem letztgenannten Bilde steht: „*Ρογεριος Ρηξ.*“

Den Eindruck der Kathedrale von Monreale habe ich schon oben als die Sinne berauschend geschildert, eine Wirkung, die besonders auf Rechnung der im Uebermaß angebrachten Ausschmückung mit Gold und Mosaik zu setzen ist. Eine malerische

Conception von gleichem Umfang und ebenso gleichmäßiger Durchführung hat das 12. Jahrhundert uns nicht überliefert. Die beiden obern Reihen haben ihren Stoff aus der Genesis erhalten; die oberste bringt die Schöpfungsgeschichte der Welt und der ersten Menschen: 1. Gott schwebt über dem Gewässer; 2. Gott schafft das Licht; 3. Gott scheidet Land und Meer; 4. Gott gibt der Erde Pflanzen und Bäume; 5. dem Himmel Sonne, Mond und Sterne; 6. der Erde Vögel und Fische; 7. vierfüßige Thiere und den Menschen, dem er mit einem langen Strahl seines Odems seinen Geist einhaucht; 8. Gott ruht aus; 9. führt Adam ins Paradies ein; 10. der daselbst die Bäume betrachtet; 11. Gott erschafft die Eva; 12. und führt sie Adam zu. Gegenüber beginnt die Geschichte des Falles: Eva wird von der Schlange verführt; und verführt Adam; Gott zieht sie zur Verantwortung, und läßt sie durch einen Cherub aus dem Paradies vertreiben. Es beginnt die Arbeitszeit der ersten Menschen, die Sorge für Nahrung und Kleidung: Eva spinnt und Adam gräbt; ihr folgt der erste Gottesdienst, das Opfer Kains und Abels; und der erste Religionskrieg als Brudermord; Kain wird landflüchtig und auf der Jagd durch Lamech getödtet.

In der zweiten Reihe werden wir zu den Patriarchen geführt. Noah baut die Arche, nimmt Löwen und Thiere aller Art in dieselbe auf; zu ihm kommt die entsendete Taube mit dem Oelzweig zurück; Noah steigt aus der Arche; er entläßt nach der einen Seite das Löwenpaar, einer seiner Söhne Schafe nach der andern Seite; darauf folgt sein Dankopfer; nun pflanzt er den Weinstock; reizt im Zustand der Trunkenheit seinen Sohn Cham zur Schamlosigkeit. Es folgt der babylonische Thurmbau und die Trennung der Volksstämme; danach die Verheißung Abrahams; seine Bewirthung der Engel; Lot von Engeln ge-

schützt; dann auf der Flucht aus Sodom mit seinen Töchtern; Abraham erhält von Gott den Befehl, seinen Sohn Isaak zu opfern; und ist im Begriff, den Befehl zu vollziehen; Eleasar und Rebecca am Brunnen; sie folgt dem Abgesandten Isaaks; Isaak schickt seinen Sohn Esau aus, ein Wild zu schießen; Esau kehrt mit einem Hasen von der Jagd, nachdem bereits sein Bruder Jacob den Segen des blinden Vaters ihm betrügerisch vorweg genommen; nun schickt Rebecca ihren Sohn Jacob zu ihrem Bruder Laban; auf dem Wege dahin erblickt Jacob die Himmelsleiter; und ringt danach mit dem Engel des Herrn. Damit schließt die Bilderfolge aus dem Alten Testament an den Wänden des Mittelschiffs.

Die Seitenschiffe und das Transsept sind der Geschichte Christi gewidmet, in den erstern wird er vornehmlich als Heiland und Wunderthäter verherrlicht, das Transsept enthält die Passionsgeschichte. Und so folgen sich in den Seitenschiffen die Heilung eines Besessenen, eines Aussätzigen und eines Lahmen. Dann sieht man Jesus auf dem Meere wandeln; Jairi todtes Töchterlein erwecken; das blutflüssige Weib, eine andere Kranke, dann Petri's Schwiegermutter heilen; darauf die wunderbare Speisung, und die Heilung des Weibes, das 18 Jahre das Fieber gehabt; ferner wie er im Hause des Pharisäers am Sabbat einen Wassersüchtigen gesund macht, wie er Aussätzige heilt und Blinde, und die Verkäufer aus dem Tempel treibt; sein mildes Urtheil über die Ehebrecherin und die Heilung des Kranken, der durch das Dach herabgelassen wird; wiederum folgen Heilungen von Lahmen und Blinden.

Gehen wir ins Transsept, so sehen wir zunächst die Versuchung durch Satanas in der Wüste, sodann auf der Zinne des Tempels, und wie Engel Jesu dienen und der Teufel verschwindet. Von Neuem sehen wir ihn am Teich Bethesda

als Wohl- und Wunderthäter, und wie er einem von Geburt Blinden das Augenlicht gibt; dann seine Begegnung mit der Samariterin, die Transfiguration und die Erweckung des Lazarus. Nun naht die Katastrophe: die Jünger bringen ihrem Meister die Eselin, auf welcher er seinen Triumph-Einzug in Jerusalem hält. Danach kommt die Feier des Abendmahls; die Fußwaschung; das Gebet am Oelberg; die Gefangennehmung. Nun steht Christus vor Pilatus; nun wird er zum Kreuz geführt; es folgen die Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung; weiterhin die Auferstehung, die Marien am Grabe, denen der Engel die Auferstehung Christi kund gibt; die Erscheinung Christi als Gärtner vor Magdalena; der Gang mit den beiden Jüngern nach Emaus und das Abendmahl daselbst; die Trauer der beiden Jünger, nachdem Christus verschwunden; und wie sie ihr Erlebniß den andern Jüngern erzählen. Nun erscheint Christus den Jüngern am See Tiberias, wo sie fischen, worauf noch die Himmelfahrt und die Ausgießung des heiligen Geistes folgen.

In der Hauptchornische ist oben das kolossale Brustbild Christi mit dem Evangelium und segnender Handbewegung; darunter Maria auf dem Thron, von Engeln umgeben, und unter ihr eine Reihe aufrecht stehender Heiliger. Im Bogen der Chornische ist das Symbol des Altars angebracht mit Cherubim zu beiden Seiten.

In der südlichen Chornische ist Petrus auf dem Thron abgebildet; an der Wand seine Befreiung, die wunderbare Heilung einer kranken Frau, die Begrüßung mit Paulus, Beider Reise nach Rom und der Sturz des Simon Magus; am Bogen die Kreuzigung Petri. — In der nördlichen Chornische sitzt Paulus auf dem Thron; an der Wand sind Scenen aus seiner Geschichte: wie er erblindet vor der Erscheinung Christi;

wie er nach Damascus geführt wird; sein Aufenthalt im Hause des Ananias; seine Heilung; seine Flucht aus Damascus in einem Korbe; alsdann wie er Briefe an die Gemeinden sendet und seine Enthauptung.

An der Westwand sieht man einige Bilder aus der Legende des H. Castrensis: wie er einen Sturm beschwört, wie auf sein Gebet ein Tempel des Apollo einstürzt; und seine Enthauptung.

Endlich sind auch noch 2 Darstellungen zu erwähnen, die auf den Stifter dieses mit fast beispielloser Pracht ausgestatteten Gotteshauses Bezug haben. Sie befinden sich im Bogen des Hauptchors: Wilhelm II. erhält seine Krone von Christus, das Scepter von einem Engel; und: er bringt der heiligsten Jungfrau die Kirche dar.

Es ist wohl das erste Mal, auf italienischem Boden gewiß, daß biblische Geschichten in Verbindung mit kirchlichen Vorstellungen in so großer Vollständigkeit künstlerisch behandelt und in Verbindung mit einem kirchlichen Gebäude gebracht worden sind; eine Unternehmung, die der Zeit gegenüber, in welcher sie ausgeführt worden, und bei den Kunstmitteln des 12. Jahrhunderts, wie wir sie kennen gelernt, zu gerechter Bewunderung auffordert. Die Darstellung ist lebendig, nicht selten leidenschaftlich; auch sind die Gegenstände in der Regel nicht schwer zu erkennen. Im Nothfall hilft die beigeschriebene Erklärung (in lateinischer Sprache) nach. Dieser Inschriften ungeachtet (nur *MP ΘΟΥ* bei der Madonna macht eine Ausnahme!) bin ich doch der Ansicht, daß sowohl die Compositionen griechischen Ursprungs sind, als auch daß es griechische Künstler waren, die sie ausgeführt. Schon die Größe der Unternehmung setzt eine Uebung voraus, wie sie bis dahin weder in Sicilien, noch im übrigen Italien zu finden war; und sehen wir an diesen Mosaikgemälden eine freiere Bewegung der Gestalten, lebendigere

Linien der Gewänder, größeres Verständniß der Formen, als wir bei byzantinischen Kunstwerken gewohnt sind: so wäre wohl möglich, daß die den Künstlern in einer Kirche des lateinischen Ritus dargebotene Freiheit auch an ihren Händen die Fesseln gelockert hätte. Jedenfalls aber haben ihre Werke auf eine Stelle in der Kunstgeschichte Italiens gerechten Anspruch, da sie wesentlich zur Entwickelung derselben beigetragen haben.

# Ortsregister
## zum ersten Bande.

(A. Architektur. B. Bildnerei. M. Malerei.)

# Namenregister

## zum ersten Bande.

Leipzig,
Druck von C. P. Melzer.

Cumbarton 4/14/44